

© Mercure de France, 1966

Toate drepturile asupra acestei versiuni
sint rezervate editurii UNIVERS

DE CE NOUA CRITICĂ?

CRITICĂ ȘI OBIECTIVITATE

**SERGE
DOUBROVSK**

Traducere: DOLORES TOMA

Studiu introductiv: ROMUL MUNTEANU

București, 1977

Editura UNIVERS

Lector: SANDA

MAGOȘ Tehnoredactor: NICOLAE

ȘERBĂNESCU

Tiraj 7130 ex. broșate. Bun de tipar: 12.08.1977.

Coli tipar 18.



Tiparul executat sub comanda nr.
1323 la întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918” str. Grigore
Alexandrescu nr. 89—97 București,

Republica Socialistă România **DE LA TEORIA CRITICII LA
PRAXIS**

Supunerea discursului critic unei largi dezbateri publice este întotdeauna provocată de cauze multiple. În unele cazuri matca lor generatoare este determinată de criza metodei și nevoia de precizare a obiectului într-un nou context. În altele, polemicile sînt o consecință a unor mutații înfăptuite.

De obicei, aceste transformări operante în cultură sînt precedate de o imensă achiziție de informații, înscrise într-un traect metodologic caracterizat prin numeroase trăsături comune. Șocantă, primită cu rezerve, ruptura de o metodologie declarată perimată și actul inovator de convergență între *demersul critic* și *obiect* sînt însoțite de o amplă justificare teoretică.

Nevoia alcătuirii unei platforme teoretice relativ omogene impune cristalizarea unei concepții integratoare, deschisă spre însumarea unor tendințe paralele sub semnificația aceluiași numitor comun. Fortificarea publică a fenomenului nou, constituirea lui ca o realitate evidentă determină astfel alianțe teoretice bazate pe un program minimal.

După stabilizarea fenomenului inovator, instituționalizat prin cărți, reviste, prelegeri universitare, colocvii internaționale etc., exponenții noii direcții își urmează fiecare itinerariul său propriu, fundat pe un suport teoretic personal.

Orice școală nouă este individualizată printr-un proces de reducție, în felul acesta se configurează *invarianta* sa globală, destinată să o diferențieze de alte școli. *Variantele* școlii, rezultate din tendințele paralele sau centrifugale sînt adeseori utilizate de cercetătorii de mai târziu pentru a-i nega existența sau unitatea prezumtivă.

DE LA TEORIA CRITICII LA PRAXIS / 1

Tipul acesta de acte de polarizare în jurul unor principii relativ omogene, ca și fenomenele centrifugale, sînt repetabile în timp. Atît critica literară, cît și arta în general, furnizează numeroase exemple din toate perioadele de dezvoltare a culturii. „Premergătoare mai îndepărtată a *noii critici franceze*, școala americană cunoscută sub numele de *New Criticism* constituie o dovadă elocventă a acestui proces de *polarizare și diferențiere*. Apartenența unor scriitori și critici ca John Crowe Ransom, R. P. Blackmur, Allen Tate, Yvor Winters, Cleanth Brooks, Kenneth Burke, Robert Penn Warren la *New Criticism* a fost acceptată cu o mare dificultate. Confuzia de criterii era atît de mare încît C. Hugh Holman făcea uz în 1955 de calcule statistice, rezultate din opiniile autorilor mai multor studii pe această temă pentru a conchide dacă criticii și scriitorii menționați puteau fi însumați în această școală, configurată în jurul anului 1920.¹

Dar nici un fel de considerente nu l-au împiedicat pe William Barrett să declare cu prilejul unui simpozion din 1950, că *New Criticism* nu reprezintă o mișcare unitară, nu este o școală, iar conceptul în sine este lipsit de orice conținut specific. -

Am semnalat acest caz, exemplificator, fiindcă s-a produs în domeniul criticii. Aceleași reacții au apărut însă și în alte împrejurări. Discuțiile stîrnite de *teatrul epic*, *teatrul absurd*, *noul roman* și *noua critică franceză* au un caracter asemănător.

Toate aceste mișcări inovatoare
nu au un *nucleu* *teoretic* general,
prestabilit, omiepiu de o singură personalitate, pe care să-i
accepte mai tîrziu dîlcîrii adepți.

Luați fiecare în parte, scriitorii sau
criticii integrați în aceste școli
nu au nici ei un *model* fixat cu anticipație, destinat să le
orienteze în
treaga activitate în concordanță cu un program aprioric. Teoria
criticii s-acristalizat în etape diferite, fiind
adeseori extrasă din activitatea

¹ N. H. Halfmann, *Der amerikanische „New Criticism“*, Frankfurt, Athenäum Verlag, 1971, p. 6—17.

DE LA TEORIA CRITICII LA PRAXIS / 2

creatoare și, nu o singură dată, sensibil corectată de aceasta.

De la Brecht și Eugen Ionescu, pînă la Alain Robbe-Grillet și Roland Barthes, constatăm cum relația dintre program și creație este supusă unor retușări numeroase.

Discutarea statutului de existență a *noii critici franceze*, a finalității sale multiple și divergente, ca și a demersului variat spre textul literar, se reeditează în termeni relativ asemănători cu cei consemnați de istoria reacțiilor față de alte școli și curente literare.

Oricine cercetează cronologia unor opere fundamentale pentru defini nirea profilului unei școli literare sau de critică, observă că ele sînt masate în perioade relativ scurte. Dar între apariția unor cărți și ecoul lor amplu în cultură, se poate interpune un anumit timp.

Este adevărat că *noua critică franceză* nu poate fi socotită nici acum un fenomen definitiv încheiat. Dar ideile puse în circulație prin ultimele

scrieri sînt adeseori previzibile, dacă nu repetabile.

Frecvența unor cărți cu tendințe similare într-o perioadă scurtă este însă simptomatică pentru anunțarea unui fenomen inovator. Rînd pe

rînd au apărut astfel opere ca : *Introducere în psihanaliza lui Mallarme* (1950) de Charles Mauron, *Literatura din epoca barocă în Franța* (1953) de Jean Rousset, *Literatură și senzație* (1954) și *Poezie și profunzime*

(1955) de Jean-Pierre Richard etc. Primele ediții din aceste scrieri nu au

înregistrat imediat un ecou public, demn de remarcat.

Al doilea val de cărți al exponenților noii critici a început mult mai tîrziu. Rînd pe rînd s-ausuccedat opere ca *Geneza operei poetice*

(1960) de Jean Paul Weber, *Ochiul viu* (1961) de Jean Starobinski, *De la metaforele obsedante la mitul personal* (1962) de Charles Mauron, *Despre Racine* (1963) de Roland Barthes

etc. Anul 1964

reprezintă o

adevărată explozie de informații și diversificare a demersurilor

critice,
marcate de *Eseuri critice* de Roland Barthes, *Punctul de plecare* de Georges Poulet, *Pentru o sociologie a romanului* de Lucien Goldmann, *Psihocritica genului comic* de Charles Mauron, *Unsprezece studii despre poezia modernă* de Jean-Pierre Richard.

Dacă primul val al noii critici franceze a suscitât doar anumite semne de întrebare, putînd fi socotit doar simptomul unei deveniri încă incerte, cel de al doilea val reprezintă o realitate bine constituită, un program amplu pe plan teoretic, concretizat printr-o mare diversitate a modurilor de abordare a textului literar.

O asemenea realitate compactă focalizată de o evidentă tendință inovatoare, concretizată însă în maniere diferite, nu mai poate lăsa indiferentă nici critica de factură tradițională, dar nici pe adepții noii școli. Premergătorii solitari sînt introduși în serii, apar actele de solidaritate intelectuală, tipice unor grupuri animate de idealuri inovatoare, iar demonstrațiile de ruptură cu anumite tradiții și de alianță cu altele, capătă un puternic caracter polemic.

Anul 1964 reprezintă primul moment de polarizare a unor forțe dispersate. Procesul acesta ascendent înregistrează în 1966 punctul eul-minim: de instituționalizare publică a noilor tendințe, cînd reeditarea luptei dintre clasici și moderni constituie o etapă de largă audiență pe plan european.

Evident că atitudinea polemică nu a fost absentă nici în anii ce au precedat acest moment. Atît în cartea *Despre Racine*, cît și în *Eseurile critice*, Roland Barthes relevă caracterul perimat al criticii de tip pozitivist, lansonian, cu toate derivațiile sale de mai tîrziu. Pe această cale, cele mai cunoscute modalități de realizare a criticii tradiționale, universitare, ca biografismul, istorismul și alte tipuri de *critică analogică*, de dată mai recentă, sînt contestate în mod tranșant.

Constituită însă într-un *corpus de scrieri*, noua critică numai este astfel nici inocentă, nici invulnerabilă. De aceea, examinarea rezultatelor ei, ca și bilanțul de factură polemică constituie reacții previzibile. Raymond Picard, exponentul criticii

universitare deschide această polemică în mod spectacular cu eseul său *Noua critică sau noua impostură* (1965). Ținta fundamentală a pamfletului menționat este cartea lui Roland Barthes, *Despre Racine*, dar raza de extensie vizează tot ce fusese înscris

direct sau indirect sub eticheta de *nouă critică*. Psihanaliza și psiho-critica, analiza marxistă și structurală, descrierea fenomenologică sau existențială, precum și orice forme de alianță ce au putut rezulta din combinarea acestor metode sînt situate sub semnul îndoielii. Raymond Picard debutează cu o premisă ce va deveni concluzia pamfletului său. „*Mișcarea care este botezată critică de interpretare, critică ideologică sau chiar noua critică, pare să aibă pînă acum mai puțin o realitate intelectuală decît una polemică.*”²

Pornind astfel de la cartea lui Roland Barthes, *Despre Racine*, profesorul francez încearcă să demonstreze că noua critică s-a instalat cu precădere în *zone neverificabile*. Ea instituționalizează în acest fel *subiectivitatea* și, cu toate că declară în mod teoretic faptul că *biografia* nu e necesară pentru explicarea operei, face apel la aceasta pe căile cele mai ocolite. Modul de construire a *modelelor structurale* a operelor unor scriitori este de asemenea pus sub semnul îndoielii. Stabilirea lor prin extrapolarea unor trăsături, socotite dominante, nu ține seama de altele ce au o frecvență mai mare. Considerente de acest gen îl duc pe Raymond Picard spre concluzia că Roland Barthes „*a inventat un impresionism ideologic de esență dogmatică*” A

Același proces de intenție este făcut criticii psihanalitice și tematice cu toate variantele sale. Dar cu acest prilej sînt relevate și unele dificultăți obiective. Dacă explorarea psihanalitică a unui subiect viu este plină de obstacole și incertitudini, atunci, se întreabă criticul, ce coeficient de adevăr poate avea psihanalizarea unor scriitori ce au murit de zeci sau sute de ani.

Viața devine un obiect indirect al cercetării la Jean-Paul Weber. Apelul la *anecdota biografică* îl determină pe autor să declare demersul weberian spre textul mediatizat,

2 R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean- Jacques Pauvert editeur, 1965, p. 10.

fantasmagoric și *aberant*. În același registru de aprecieri este inventariată și psihocritica, ale cărei rezultate sînt minore în raport cu complexitatea metodei. Tematismul practicat de Jean-Pierre Richard este vulnerabil din alt unghi de vedere. Preferința criticului pentru *discursul ascuns*, *trădat* de scriitor, nu pentru cel *exprimat* în mod *conștient*, constituie o altă pistă falsă pe care s-a angajat noua critică.

Nu mai puțin semnificativă mi se pare obiecția că exponenții noii critici nu țin seama de *specificitatea* structurilor literare, înscrise în diferite ierarhii estetice. Din această cauză, analiza valorizantă a unor texte de natură diferită (opere literare, corespondență, jurnale) este efectuată cu aceleași mijloace nivelatoare. Pamfletul acesta încărcat de erudiție și nelipsit de unele obiecții fundamentale, pune întreaga *nouă critică* sub semnul îndoielii și al imposturii. Și dacă autorul acceptă necesitatea înnoirii criticii, a precizării conceptelor și a verificării instrumentelor de lucru, el crede că acest efort general și lăudabil trebuie căutat în altă parte, nu în spațiul ocupat de noua critică.

Replicile celor agresați ca exponenți ai acestei direcții nu întîrzie să vină. În 1966, apar eseurile polemice *Critică și adevăr* de Roland Barthes și *Neocritică și paleocritică sau contra lui Picard*. Ele reprezintă justificări ale unor demersuri critice acceptate, sinteze ale unor programe cunoscute, reflecții *din interior* pe marginea unor opere existente.

Bilanțul acestei activități, conceput din *exteriorul* unui grup cu tendințe adiacente, dar care nu ar constitui o *școală*, este realizat de Serge Doubrovsky, odată cu apariția cărții sale, *Pourquoi la nouvelle critique* (1966). La acea dată, oricine putea să se întrebe cine este autorul unei opere de sinteză, care își propunea să reexamineze în mod critic o amplă activitate, salută cu entuziasm de unii și contestată cu aceeași ardoare de alții. Tot atît de firească era întrebarea despre autoritatea criticului ce își propunea să resitueze noi valori într-o ierarhie rezultată dintr-o echidistanță față de operele tuturor.

În statele de serviciu ale profesorului Serge Doubrovsky figura un imens tom, *Corneille fi dialectica eroului* (1963). Introducerea volumului anunța de atunci un critic preocupat de *metoda*, teoretizarea autorului demonstrînd în mod limpede

tentativa sa de a da o fundamentare filozofică demersului intelectual spre opera literară. Unul din punctele sale de plecare trimite spre operele lui J.-P. Sartre și Merleau-Ponty, altele indică o matcă mai generală, ca psihanaliza și antropologia culturală. Hegel, Marx și Freud constituie surse fundamentale de referință, starea de deferență a unor idei originare nefiind întotdeauna destul de clară.

Fascinația unor idei contemporane, dar și consecvența cu modul său de gândire îl determină pe Serge Doubrovsky să abordeze opera lui Corneille pornind din *prezent* spre *trecut*. Dar s-ar putea spune că toate opțiunile metodologice ale criticului francez sînt polarizate în jurul unor idei mai generale, referitoare la statutul omului în existență cu toate derivatele sale de ordin axiologic. Filosofia literaturii se întâlnește astfel cu antropologia și ontologia. Rcsituarea omului în existență are drept urmare resituarea literaturii care determină, la rîndul său, o reexaminare a instrumentelor critice orientate spre un scop integrat în suita proiectelor umane.

Serge Doubrovsky are o acută conștiință a contemporaneității. El se manifestă ca un ins angajat ontologic în timp. Așa credem că se explică faptul că el se comportă față de gândirea contemporană ca un *reformer* ce-și propune s-o reorienteze spre umanitate, nu ca un simplu critic fără un program propriu.

Tendința aceasta de reorientare a modului de gândire își caută diferite puncte de sprijin. Achiziția informațională întreprinsă de Serge Doubrovsky relevă surse mereu sporite, scrierile lui Sartre, Bachelard, Merleau-Ponty constituind o nouă dovadă a comportamentului său față de circuitul de idei. Solidarizarea intelectuală a criticului francez cu gândirea din trecut sau din prezent nu este niciodată globală, spiritul său de discernămint operlnd distincții semnificative în opera aceluiași autor.

Serge Doubrovsky ne apropie de noua critică franceză cu o formație filosofică precizată, dar nu închisă. În 1963, el o privea ca pe un fe nomen constituit, demn de atenție, dar nu ca pe o școală unitară. Nota ei fundamentală se profila prin modul de stabilire a unui tip de relație între *autor și operă*. Perspectiva *interogativă-totalitară*, evidentă la J.-Pierre Richard i se pare cea mai semnificativă pentru noul demers critic, orientat spre

DE LA TEORIA CRITICII LA PRAXIS / 7

sensul operei, structura globală și viziunea unitară, rezultată din sens. Ca și ceilalți exponenți ai noii critici, Serge Dou- brovsky se străduiește să stabilească un itinerar cât mai adecvat între *timpul operei* și *timpul criticului*. El știe că între acești doi timpi se poate stabili un raport de identificare, de diferențiere, de distanțare, de suprapunere inițială și recul critic.

Comportamentul său față de Corneille tinde să devină exemplificator pentru adoptarea unei atitudini cu caracter general. Examinarea relației dintre *critică* și *istorie* devine astfel indispensabilă pentru maniera în care criticul își propune să descifreze sensul oferit de cunoașterea unui text, degajat de orice prejudecăți sedimentate asupra unor opere în timp.

Serge Doubrovsky consideră că există două moduri posibile de întâlnire cu opera unui scriitor. Pierre Corneille este luat drept etalon pentru elaborarea și demonstrarea validității unor principii. Se poate coborî din *timpul nostru* spre

lui Corneille, înlăturînd toate de-
formările produse pe acest parcurs asupra unei opere și
restituindu-i ast

fel semnificația sa originală. În felul acesta, istoria este, de fapt, abolită, iar contactul direct cu opera capătă o prezență ideală a timpului său primordial. Criticul denunță însă istorismul metafizic ca o tentativă naivă și nefertilă, deoarece

nu
există un Corneille în sine, așa cum
nu

există nici un punct de vedere, luat ca etalon cert, pentru a putea decide în ce măsură toate celelalte interpretări sînt eronate sau sînt niște acte deviate de la sensul original. Regresiunea în timp pentru regăsirea spațiului inițial de semnificații ale operei nu este acceptată de critic. El propune un demers invers, destinat să aducă din secolul al XVII-lea opera lui Corneille în epoca noastră, dramaturgia acestui scriitor urmînd a fi investigată cu mijloace specifice vremii noastre.

Bazîndu-se, de asemenea, pe unele studii de filosofie marxistă a istoriei, criticul francez demonstrează că evoluția ulterioară a unor evenimente poate lumina și explica mai bine trecutul, decît simpla coborîre în timp, menită să regăsească un sens pierdut. Înseși mărturiile scriitorului despre propria sa operă se cuvine să fie examinate din această perspectivă. Ele

reprezintă ununghi de vedere, alături de altele.
Psi

hologia modernă a demonstrat că între profesiunea de credință a unui

scriitor și actul de creație nu există o suprapunere. De aceea, creatorul nu poate fi considerat drept criticul cel mai profund al propriei sale opere, iar istoria în sine nu trebuie nici ea privită ca un act total de coincidență cu istoria literară. Creatorul își face o selecție proprie a evenimentelor integrate într-un text, iar comportamentul unui scriitor față de aceleași fapte poate fi foarte diferențiat de la un caz la altul. Metoda criticului francez, raportată la acest context de factori, este enunțată foarte lapidar: „...opera de artă este aceea care stabilește importanța faptelor și a evenimentelor, în măsura în care le indică sau le inserează în țesătura sa. Opera este aceea care absoarbe istoria, nu istoria

este cea care o resoarbe pe ea”.³

De aici nu rezultă că Serge Doubrovsky ar pleda pentru o
abolire

a perspectivei istorice, ci doar pentru o căutare a indicilor istorici în text. Ca și alți exponenți ai noii critici autorul cărții despre *Corneille și dialectica eroului* propune o lectură immanentă a operei literare ; aceasta fiind modalitatea menită să releve și indicii ei exteriori. „O operă are o coerență, o consistență independentă de geneza sa, iar critica trebuie să-și propună ca scop să le descopere. Într-un cuvânt — și acesta va fi primul principiu al metodei noastre — un sens intim și ultim se găsește în operă, un sens ce trebuie interogată el însuși și el singur.”⁴

Lectura immanentă pentru care a optat criticul francez este justificată prin *psihologia percepției*, a cărei motivație filosofică și estetică o găsește la Merleau-Ponty și M. Duffrenne. Examinată din această perspectivă, critica nu trebuie să se situeze nici *dincolo*, nici *dincoace* de opera literară. Dacă

³ S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du heros*, Paris, Galli- mard, 1963, p. 15.

⁴ *Op. cit.*, p. 15.

istoria tratează evenimentele ca niște *fapte absente*, critica are rolul de-a aduce *opera* în *prezent*. Privită ca un *obiect*, *opera* intră în contact direct cu *subiectul* care o *percepe*, pe o cale stabilită de *Cogitoul* specific al acestuia. „*El o privește din punctul său de vedere, situat în spațiu și timp, pe fondul unui angajament geografic și istoric pe care nu-l părăsește decât odată cu viața sa.*”⁵

Serge Doubrovsky justifică astfel caracterul subiectiv al actului critic prin subiectivismul originar al fenomenului perceptiv. Dar acest punct de vedere nu trebuie să ducă spre concluzia că autorul apără eroarea sau diversele aspecte arbitrare ce ar putea fi motivate pe această cale.

Dacă toate percepțiile sînt subiective, nu înseamnă că sînt toate și valabile. Unele pot fi corecte, altele sînt eronate. Departajarea lor se face printr-o permanentă *raportare* la *obiect*, singurul ce ne poate oferi criteriul *adevărului*■

Pentru critic, *obiectul* este reprezentat de operă. Percepția corectă a operei devine astfel verificabilă prin sesizarea ei ca *unitate* și *totalitate*, precum și prin examinarea comunicării concrete, ce vizează toate implicațiile sale particulare. Autorul conchide astfel că aprecierea operei se face prin operă, iar aceasta d.-vine inteligibilă într-o măsură cît mai ni.uc prin judecățile formulate asupra ei. Verificarea percepției subiective a operei se „obiectivează” prin coincidența dintre viziunea criticului și *tl't'unitatea totală* a textului.

La prima vedere, s-ar părea că Serge Doubrovsky ancorează într-un nou gen de formalism. Impresia este însă falsă și autorul însuși este conștient de acest risc. De aceea, el precizează, ca și Hegel la vremea sa, că sensul se găsește întruchipat în materia sensibilă a obiectului. Or, opera este un *obiect estetic*, deci un *proiect uman*, un apel pe care *omul ce vorbește* despre oameni îl adresează tot oamenilor.

Privită ca un *fenomen trăit*, opera literară este explorată de criticul francez cu un arsenal de instrumente, sugerate de scrierile lui Hegel și Marx, cît și de acelea ale lui Freud, Sartre și Merleau-Ponty. Punctul de convergență al acestor elemente informaționale de natură diferită este reprezentat de *psihanaliza existențială*, metodă cari, pe plan teoretic, capătă

o motivație și explicitare încă insuficiente.

Există însă unele precizări demne de reținut. Serge Doubrovsky nu explorează complexele autorului, în maniera psihanalizei tradiționale, ci pe cele ale operei. Preocuparea sa pentru unitatea structurală și degajarea sensului total îl face să evite atât reducățiile de tip istoricist, cât și pe cele de ordin biografic. Distanțarea sa față de critica existențialistă este ele asemenea evidentă, opera nefiind pentru el doar un pretext sau un proces făcut autorilor.

Aceeași echidistanță se schițează de pe acum și față de structuralismul genetic, profestat de Lucien Goldmann.

Dialectician subtil, Serge Doubrovsky a înțeles semnificația viziunii despre lume, structurată în comportamentul grupului social. Dar spre deosebire de sociologul francez, el deplasează accentul pe individul creator, pornind de la premisa că fiecare îns trăiește condiția umană în felul său. Deși fiecare situație devine istorică, iar indivizii se comportă față de ea în mod diferit, istoria

la modul general capătă un caracter *transistoric* atunci cînd este proiectată pe fundalul neschimbător al *existenței*. Această coborîre spre contactul primordial al creatorului cu lumea, practică de critica modernă, relevă datele eterne ale operei literare. Durata operei nu înseamnă însă încremenirea într-un prezent etern, ci proiecția sa într-un viitor indefinit. Dar acest act de proiecție nu duce la *schimbarea operei*, ci la *transformarea* sa, rezultată dintr-un orizont informațional mereu diferit, din perspectiva căruia este receptată. Obiectul criticii rămîne, de fapt, același, instrumentele sale de explorare a creației literare se modifică mereu.

Dar oricît de mult s-ar îmbogăți mijloacele de cunoaștere, considerațiile asupra artei vor avea în mod inevitabil un anumit coeficient de aproximație, cunoașterea unei opere nefiind niciodată deplină. Din aceasta cauza, statutul științelor umane va fi mereu diferit de al științelor pozitive. Autorul nu evită să considere orice act critic un eșec, din cauza neputinței elaborării unei judecați absolute.

Un anume scepticism de sorginte existențialistă pătrunde cu discreție în opera sa. Considerarea criticii ca un *act deschis*, deplasabil, capabil să navigheze printre *puncte de reper* și *insule de certitudine* conferă rigorismului raționalist practicat de autor o luciditate demnă de considerație.

Dar examenul amplu al direcțiilor principale din cadrul criticii france/c actuale începe abia odată cu cartea de sinteză, *De ce noua critică* (1966). Acest bilanț se definește și ca un epilog teoretic al polemicilor angajate în anii 1953—■ 1956, între detractorii noii critici și apărătorii ei. Cum era și firesc într-o asemenea etapă de înnoiri, Serge Doubrovsky pornește de la redefinirea unor concepte de bază, de la examenul lucid al unor prejudecăți convertite în locuri comune, acceptate, ca și de la verificarea rezultatelor pozitive sau a impactului produs de combinarea unor metode de natură diferită.

Serge Doubrovsky mărturisește că se comportă față de direcțiile moderne ale criticii asemenea cu un specialist care face *expertiza* unor instrumente de lucru. Examenul său critic are un caracter contestatar, stimulat de dorința de a stabili un nou statut al criticii, impus de mutațiile masive ce au apărut și în alte științe umane, ca și în filozofie, într-un asemenea context, o *reorientare* a criticii, dublată de *reciclarea* criticilor, apare cu atât mai necesară cu cât demersul ei se impune să *fie* sincronizat cu modernitatea fenomenului literar din secolul nostru. Ieșind, așadar, din starea ei de inocență, critica nu mai poate fi modestă, fiindcă este amenințată de mediocritate. Ea nu mai poate fi nici prudentă fiindcă ar fi paralizată de propriile ei anxietăți. Angajarea criticii, ca și a literaturii nu are însă, după părerea sa, ^{un} caracter istoric, ci pur *epistemologic*.

Critica criticii, concepută de Serge Doubrovsky din perspectiva unei filosofii subiective, derivată din însuși *Cogitoul* criticului, îi oferă autorului o confruntare cu cele mai variate direcții de manifestare, înregistrate în epoca noastră. Examenul global al noii critici îl determina să afirme de la început că în procesul ei divergent de manifestare, aceasta relevă efortul de conexare cu gândirea lumii moderne. Chiar dacă noua critică poate fi contestată prin răspunsurile sale, ea își păstrează meritul tentativei inovatoare pe planul întrebărilor formulate, apte să suscite noi modalități de lectură.

Oricum, în disputa Barthes—Picard, Serge Doubrovsky îl preferă pe cel dintâi cu toate incoerențele sistemului său, nu pe al doilea, care nu are un sistem și este depășit. Picard se bazează pe o c.asică *semantică optimistă*, ce acordă cuvântului un caracter univoc. Barthes demonstrează polisemia discursului literar și, drept rezultat, statuarea criticii ca im act subiectiv. Concepția restrictivă a lui Picard despre literatură se opune în mod direct concluziilor lingvisticii moderne.

Noua critică este privită de Serge Doubrovsky ca un demers de explorare a sensurilor, nu a semnificațiilor. Năzuința ei vizează unitatea și coerența operei, nu unele aspecte particulare. Depășind mitul obiectivității totale, noua critică statuează lectura sistemică, deși el nu ezită să semnaleze faptul că adeseori aceasta are un caracter preferențial.

În disconformismul tradițional este astfel depășit, *structura obiectivă* a operei în lecturile sale moderne fiind în mod inevitabil *subiectivă*. Fenomenul acesta rezultă din decupajul criticului, liber să opereze cu un tip de structuri sau cu altele, în funcție de sistemul său preferențial de lectură. Critica structuralistă, de pildă, pune în lumină diverse rețele imanente a'ei operei, dar în conformitate cu opțiunea pentru un anumit gen de semnificații, coerența unei școli, aparent unitare, se pulverizează în direcții diferite.

Barthes reprezintă, desigur, doar una dintre aceste direcții care-l preocupă în mod deosebit pe confratele său francez. În ecuația barthiană, lumea există, iar scriitorul vorbește și aceasta duce la literatură, în vreme ce obiectul criticii nu mai este lumea, ci discursul altuia. Dar pe această cale, observă Serge Doubrovsky, este alungată *realitatea* din literatură și *adevărul* din critică. Dacă literatura este un sistem de semne, iar critica un discurs pe marginea altui discurs, singurul lor criteriu comun de apreciere rămâne *validitatea* sistemului intern de funcționare a limbajului. Teza barthiană este însă contestată de confratele său francez, deoarece fenomenul de limbaj nu poate fi epuizat prin existența sa lingvistică, iar semnificația nu se valorifică numai prin funcționare. Transcenderea limbajului de sensul adus de individ, amplificată de literatură, reprezintă încă o dovadă a coerenței tezei adoptate de Barthes. Aducând pe prim plan *existența*, nu limbajul, Serge Doubrovsky consideră că retragerea în limbaj este echivalentă cu replierea în vid, limbajul căpătând *sens*, ca proiect al existenței și spre existență.

Confruntarea cu critica structuralistă, tematică, fenomenologică, stilistică etc., îl duce pe Serge Doubrovsky la stabilirea unor stadii ale demersului intelectual spre operă. Primul se constituie ca un act de *descripție fenomenologică*, ce permite o anumită fixare a obiectului. Acum ies în evidență structurile constitutive ale operei, determinante de tehnici expresive specifice. Structurile modului de comunicare pun însă și ele în lumină unele *teme afective*. Aceste teme nu sînt pure *rețele de imagini*, ci expresii ale experienței trăite, moduri specifice de asumare a existenței. În felul acesta, critica

semnificațiilor se convertește într-o critică a relațiilor trăite, evidente pe toate planurile operei literare. În etapa a doua, *critica structuralistă* capătă un caracter tematic. În acest stadiu de trecere de la descrierea structurilor la descifrarea temelor, nevoia de a face apel la investigația psihanalitică apare ca o necesitate imperioasă.

Criticul știe însă ca, mai ales în acest caz, distincțiile între erorile psihanalizei tradiționale și soluțiile oferite de cercetările actuale reprezintă o cale de opțiune proprie. „O *psihanaliză literară nu poate fi o simplă aplicare a psihanalizei clinice la literatură... Tentația prin care psihanaliza clinică sucombă este aceea de a considera scrierile ca simp- tome sau indicii ale unui conflict al cărui loc veritabil nu este opera, ci viața scriitorului.*”⁶

Un progres sensibil în această direcție este realizat, după părerea autorului de psihocritica, cultivată de Charles Mauron. Cercetătorul *metaforelor obsedante* și al *mitului personal* consideră psihocritica o metodă de elucidare a textului, o tehnică de lectură. Autorul o integrează într-o direcție mai largă, reprezentată de structuralismul genetic. Cei doi timpi ai psihocriticii se constituie astfel prin degajarea *structurilor operei* și *descifrarea sensului*. În limbajul dubrovskyan, prima etapă are un caracter *fenomenologic, descriptiv* ducând la decelarea *ternelor afective*, menite să *umanizeze* textul.

Eroarea lui Charles Mauron începe din momentul în care, rămânând tributari lui Freud, transformă psihanaliza într-o filosofie a operei. Descifrarea temelor capătă astfel un caracter static, ele fiind determinate de cauze îndepărtate. Or, după părerea lui Serge Doubrovsky, temele exprimă relații umane integrate în scriitură. De aceea, ele se formează și se deformează, dinamica lor sugerând psihismul uman în plină mișcare,

6 S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 106.

suscitată de contactul său continuu cu existența.

Charles Mauron *imo*

bilizează temele și anulează, în cele din urmă, specificitatea structurilor literare, opera de artă configurându-se ca un act manque.

Concepția dinamică asupra psihismului uman nu este astfel compatibilă nici cu aprecierea operei ca o *modulație unică* a unei *teme*, nici cu conceperea vieții interioare sau cotidiene ca un simplu produs al trecutului. Unghiul de refracție al criticului francez față de psihanaliza tradițională, ca și față de unele moduri de aplicare, de dată mai recentă, ni se pare generator de idei noi și fertile. Orientarea pe care Serge Doubrovsky încearcă s-o imprime gândirii psihanalitice actuale deschide orizonturi noi. „Dacă trebuie schimbată teoria timpului psihanalitic și

afirmat că omul nu este trecutul, ci viitorul omului, aceasta înseamnă a spune dintr-o dată că acțiunea umană nu este repetiție arhetipală, este invenție liberă.”⁷

Raportul dintre istorie, comportamentul uman și spiritul de inițiativă al individului este în așa fel conceput, înfînt pesimismul filozofic derivat din psihanaliza freudiană dispăre prin însăși viziunea dinamică a existenței, privită ca un proiect spre viitor. „Istoria, locul de alienare, este de asemenea spațiul de eliberare posibilă sau, dacă vrem, de reconstrucție a omului, de restructurare a instinctelor, de triumf asupra «fatalităților» lor”⁸

Același mod de cercetare este aplicat de Serge Doubrovsky și asupra structuralismului genetic de ordin sociologic, practicat de Lucien Goldmann. Metoda comprehensiv-explicativă adoptată de acesta explorează cu precădere relația dintre *grup-individ-creație*, pentru a defini în cele din urmă *viziunea asupra lumii*,

⁷ Op. cit., p. 123

⁸ Ibidem.

existentă în operă. Opera literară constituie depozitul acestei viziuni, iar scriitorul de geniu este cel care îi conferă maximum de coerență. Omologiile căutate de criticul-sociolog sînt evidente. Prima parte a metodei sale relevă relația dintre viziunea lumii și universul ființelor umane integrat în text. Trecerea de la stabilirea viziunii asupra lumii la explicația operei se produce însă printr-un *decupaj*. Dar actul de decupare se bazează pe o *ipoteză*, iar aceasta nu este confirmată întotdeauna de fapte. Sensul ales de Lucien Goldmann integrează o mare cantitate de semnificații. El tinde să însumeze o *totalitate*, în sfera căreia intră ideile sociale, filosofice și estetice. Genul acesta de omologii nelimitate este contestat de Serge Doubrovsky. Avînd un limbaj specific, expresia literară nu trebuie confundată cu altele. Tipul acesta de *diferențiere* lipsește din demersul critic adoptat de Lucien Goldmann.

Modelul construit de sociologul francez are un caracter raționalist, asemănător cu cel întîlnit în științele pozitive. Demersul realizat duce de la ambiguitate la claritate, de la complex la simplu. Dar modul acesta de comprehensiune-explicativă a textului eludează factorii de ordin afectiv și imaginar, care intră întotdeauna în componența operei literare.

Și dacă Serge Doubrovsky observă că metoda dialectică marxistă l-a dus pe Lucien Goldmann la unele rezultate remarcabile, el constată, în același timp, că scientismul pozitivist transferat de sociologul francez în critica literară, este generator de omologii arbitrare, uneori de-a dreptul false, deoarece modifică traiectul unui cercetător din domeniul științelor umane. Coerența operei literare, precizează Serge Doubrovsky, este de natură existențială. De aceea, ea nu poate fi explicată în mod exclusiv doar prin argumente de ordin sociologic. Continuînd demersul, stabilit de Lucien Goldmann, Serge Doubrovsky consideră că acesta s-ar putea finaliza prin integrarea existenței exterioare generale într-o existență individuală. Astfel s-ar putea demonstra cum o multitudine de semnificații infinite furnizate de o situație

obiectivă și-ar căpăta sensul asumat de *proiectul uman*. În acest fel, indicativul *plural* al grupului social (*noi*) s-ar transforma în *eu*, iar semnificația intrinsecă a operei nu ar mai fi estompată sau anulată.

Este adevărat că Lucien Goldmann pendulează între explicația bazată pe *omologii* și *inserția* unui fapt literar izolat într-o structură mai largă. Actul de mediatizare între structura socială și cea literară nu este absent decât atunci când autorul face apel în mod exclusiv doar la omologii. În acest caz, obiecția lui Serge Doubrovsky este fundată. „O *dialectică ce merge de la obiectiv la obiectiv, făcând din subiectivitate un moment neesențial, este o pseudodialectică, a cărei frazeologie disimulează cu greutate întoarcerea efectivă la cauzalitatea naturalistă*.”¹

Dar dacă obiecția criticului francez este validă, nu tot atât de convingătoare ni se par și argumentele lui. Apelul la dimensiunea transistorică a existenței, la stratul ontologic al ființei umane, destinat să susțină structura proprie a *individului creator* duce spre o altă motivație arhetipală, negată de altfel de autor. Ancorarea într-o speculație metafizică, intră astfel sub zodia afirmațiilor incontolabile. Examinarea operei dintr-un unghi de vedere structuralist, psihanalitic, sociogenetic, se încheie cu

o perspectivă filosofică. Această perspectivă nu plutește într-un spațiu filosofic general. Descinzând din Jaspers, G. Marcel, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, criticul francez se apropie de opera literară ca adept al unei *filozofii existențiale*, filtrată prin dialectica marxistă. Evident că Serge Doubrovsky nu este un critic marxist, gândirea marxistă fiind doar unul din modurile de confruntare sau verificare a propriului său sistem.

Critica exercitată de Serge Doubrovsky asupra diverselor sisteme

critice (psihanalitic, sociologic, stilistic etc.) nu duce la negarea semnificațiilor lor, ci doar a felului în care unele dintre acestea sînt aplicate. Mai mult, el mărturisește că psihocritica (Mauron), metacritica (Barthes), structuralismul socio-genetic (Goldmann) etc., nu epuizează toate tipurile posibile de demers spre opera

literară. Ele se justifică prin însuși faptul că scriitura literară însumează o multiplicitate de sensuri cu care se poate conexe orice demers particular.

Opera unitară globală nu poate fi însă explicată total de nici un fel de critică ce are un caracter parțial. Aici, Serge Doubrovsky

relevă una dintre cele mai mari curențe ale criticii contemporane. Să fie alunei demersul filosofic cel care poate explora opera ca o totalitate cu

o multiplicitate de sensuri? Criticul nu avansează de la început nici

o concluzie tranșantă, cu atât mai mult cu cât el știe că filosofia nu beneficiază în numeroase arii de cultură decât de statutul unei rude sărace. Mărturia lui Robert Kanters despre *critica filosofică* ce nu poate depăși valoarea sistemului din care descinde, indiferent care ar fi acesta, constituie doar una din probele de opacitate față de gândirea filosofică.

Serge Doubrovsky nu pleacă de la premisa că exercitarea oricărei influențe filosofice asupra demersului critic ar fi plină de consecințe fertile. Sistemele filosofice pot fi și

ele bune sau rele și joncțiunea cu critica nu este făcută fără spirit de discernământ.

Criticul francez este preocupat, pe acest plan, de două probleme fundamentale. Pe de o parte, el își propune să demonstreze că „o *reflecție aprofundată asupra literaturii este de ordin filosofic sau nu este nimic*” *, pe de altă parte, el încearcă să stabilească o anumită analogie între actul gnoseologic pe plan filosofic și sensul său în demersul criticii literare.

Fenomenologia actului critic modern, privit în întreaga multitudine a demersurilor sale intelectuale spre operă relevă și ea treptele maxime pînă la care ajunge tentativa de cunoaștere, ca și limitele sale relative, determinate în raport cu adevărul absolut. Criticul poate astfel degaja structurile unei opere, dar la sfîrșit constată că acestea nu sînt convergente, nu se pot uni într-o mare structură de ansamblu. Contradicții iremediabile par să mineze atât demersul critic, cât și finalitatea sa ultimă.

Efortul de căutare a unității relevă lipsa de armonie a

actului
 critic, iar năzuința spre coerență pune în lumină
 inexistența unei com
 prehensiuni generale a actelor de comprehensiune parțială.
 Obiectivitatea structurilor se risipește într-o anumită măsură
 după opțiunile criticului, care nu pot evita subiectivitatea, chiar
 și atunci când se crede că *eul* poate fi eliminat prin refugiul în
 sistem. Constatările de acest gen nu-l duc pe Serge Doubrovsky
 la eliminarea *adevărului* din critică, așa cum a procedat
 Barthes înlocuindu-l cu conceptul de *validitate*. Criticul fran-
 cez consideră că la stabilirea adevărului din critică trebuie să
 stea aceleași principii ce guvernează și determinarea adevărului
 filosofic. Așa cum nici
 o metodă obiectivă nu-i permite criticului să stabilească pe
 planul demersului său specific adevărul prezent în operă, la fel
 nici gânditorul nu izbuteste să detecteze adevărul unitar
 existent în realitate.
 Nu trebuie să trecem însă cu vederea faptul că modelul ales
 pentru exemplificare este *filosofia existențială* (Pascal,
 Kirkegaard, Marcel, Heidegger) pentru care orice proiect uman
 devine în cele din urmă un *eșec*. Dar nu această latură a
 filozofiei existențiale este pusă acum în discuție, ci postularea
 adevărului total spre care tindem, chiar dacă nu se lasă descifrat
 și înțeles. Din această cauză, Serge Doubrovsky crede că realul
 nu poate fi conceptualizat în termenii dialecticii marxiste, așa
 cum și-
 apropus Lucien Goldmann. „*Lumea în care trăim este
 aceea a unei realități unice și a adevărului explodat: nici
 o conștiință nu este măsurabilă cu existența; raționalul
 nu sesizează decât fragmente sau suprafețe ale realului,
 profiluri discontinue pe care nici o conceptualizare
 ultimă nu le poate integra*¹
 în alți termeni, Serge Doubrovsky formulează raportul
 dintre *adevărul relativ* și *adevărul absolut*, prezent în
 dialectica marxistă și definit atât de Engels, cât și de Lenin în
 diverse împrejurări. Criticul francez pleacă de la convingerea că
 trebuie făcute unele rectificări ale modului în care Lucien
 Goldmann a aplicat unele concepte ale dialecticii materialiste în
 explicarea viziunii globale a lumii. Dar, uneori, el lasă impresia

că îl prezintă pe sociologul francez ca pe un etalon al gândirii marxiste în general.

Reflecția asupra *modului de a fi* în lumea totală nu se convertește, în atitudinea adoptată de Serge Doubrovsky, într-o profesiune de credință cu caracter agnostic. El încearcă doar să delimiteze cunoașterea de noncunoaștere, progresul continuu al gândirii de acele spații acoperite încă de mister.

Dar nici un filosof marxist care a formulat o teorie a cunoașterii cu toate consecințele sale nu a spus că *adevărul absolut* este cunoscut, ci doar *cognoscibil*. Adevărurile relative se constituie astfel ca părți sau trepte spre *adevărul total*. Filosofii marxiști au rămas însă consecvenți cu metoda adoptată, în vreme ce Sîrge Doubrovsky se retrage într-o explicație filosofică, fundamentată pe o *dialectică a subiectivității*.

Pentru Serge Doubrovsky, asumarea riscului a *ceea ce nu este fundat* înseamnă replierea în *Cogito*, destinată să focalizeze acele zone inițial < *larobn urc* pe care rațiunea nu le poate scoate din starea lor de ambiguitate. Autorul distinge astfel un *Cogito prereflexiv*, capabil să descopere reflecția ca un act dinamic, și să proiecteze conștiința în afară. Omul apare astfel ca un ins ce gîndește, situat între percepție și praxis. Precizarea raporturilor dintre *Cogito* și *existență* impune statuarea reflecției ca un fenomen activ ce se mișcă între *necunoscut* și *cunoscut*, între *fundat* și *nefundat*. Toate aceste elemente preliminare de factură filosofică au rostul să precizeze specificitatea mecanismului *Cogitoului scriitorului* în raport cu realitatea și opera de creație. Pe acest plan se configurează cu precădere concepția personală a criticului francez ale

carul leze sunt fundamentate, în cele mai multe cazuri, pe principiile filosofice enunțate de Merleau-Ponty. Evident că premisele înțelegerii *Cogi- tou-lui scriitorului* rămân aceleași ca și pentru orice eu cunoscător al lumii. Consecințele sînt și ele similare, specificitatea lor concretizîndu-se în operă, ca și în modul ei de receptare.

Dacă eul cunoscător înregistrează fragmente ale realității externe și ale vieții interioare, scriitorul nu poate nici el evada din cadrul acestui pariu existențial. Opera *exprimă*, și *ascunde* lumea cunoscută doar parțial. Expresia literară este bazată de autor pe *comunicare* și *disimulare*. Rostul criticii urmează a fi definit în funcție de aceste coordonate. „...*Critica va consta în ceea ce se ascunde fi în racordarea a ceea ce se oferă cu ceea ce se sustrage, într-un efort de degajare a totalității expresiei.*”¹

Investirea criticii cu un asemenea scop nu are nimic nou. Același punct de vedere fusese apărut de De Sanctis în a doua parte a secolului trecut. Nouă este însă motivația transferată din domeniul filosofiei în critică, fenomenologia percepției enunțată de Merleau-Ponty ducîndu-1 și pe Umberto Eco la formularea teoriei operei deschise, iar pe Serge Doubrovsky la fixarea principiilor unei critici deschise.

Serge Doubrovsky investește atît filosofia cît și critica literară cu

o mare capacitate de integrare a unor informații din domeniile cele mai variate. Așa cum filosofia nu este o anexă sau o slujitoare a științelor sau a teologiei, informațiile științifice receptate fiind doar asimilate pentru a impulsiona un demers original pe plan ontologic, la fel și critica nu se limitează doar la o acumulare de informații eteroclite. Ea creează un model de abordare a operei literare în raport cu ansamblul orizontului informațional al unei epoci.

Critica apare pentru Serge Doubrovsky ca un fenomen autonom. Ea este un act complementar al operei. Dar un discurs de gradul doi poate fi absorbit de primul discurs. Critica nu este însă declarată nici o dublură a textului literar, nici un simplu ecran între autor și cititor. Ea se constituie ca un demers propriu cu articulații specifice, destinată să fie proiectată asupra operei literare în fiecare epocă într-un alt fel. Dacă

¹ Op. *cit.*, p. 191.

creația literară nu are un caracter închis, univoc, elucidat odată pentru totdeauna, critica, la fel, reface în fiecare perioadă același traect cu instrumente înnoite, sincronizate cu patrimoniul de idei metacritice ce o alimentează.

Serge Doubrovsky ajunge la un epilog al expertizei instrumentelor critice din ultimele decenii ale secolului XX prin conjugarea dintre teoria psihanalitică, filosofia fenomenologică și filosofia existențialistă. Orientată spre operă, concepută ca un proiect existențial specific, compus din informații clare și ambigue, critica adoptată de Serge Doubrovsky se înscrie în sfera *psihanalizei existențiale*. Aluviuni din Merleau-Ponty, Sartre și Freud sînt integrate într-un demers intelectual propriu. Psihanaliza existențială, scrie Serge Doubrovsky, reprezintă un proiect fundamental care nu „se va opri la nivelul Ubidoului; chiar raporturile sexuale capătă și integrează pe planul psihosomatic care le este propriu, relații mai profunde cu existența, ceilalți, lumea.”⁹ Apelînd astfel la filosofie și psihanaliză, criticul tinde spre o elucidare a operei în totalitatea sensurilor sale, care pot fi atât evidente cît și ambigui.

Privită ca un proiect deschis, critica se înscrie într-o dimensiune temporală dublă : una aparține conștiinței creatoare, iar cealaltă are în vedere conștiința spectatoare. Dacă primul timp al genezei textului rămîne fix, celălalt se modifică mereu. Integrarea unei opere în primul timp, care e te cel originar, restituie creației caracterul de document. Proiectarea unei viziuni moderne asupra ei, aducerea sensurilor textului în timpul nostru înseamnă a-i conferi un caracter transistoric ca fenomen de creație, rezultat dintr-o continuă adiționare de noi interpretări datate în timp.

Extrapolarea operei din timp pentru a o aduce la înțelegerea fiecărei noi etape culturale nu înseamnă abolirea contactului ei cu istoria, așa cum preocuparea pentru sensul ei global nu determină abdicarea de la judecățile de valoare. Orice creație artistică este înțeleasă prin situarea ei în „mișcarea globală care susține și articulează fiecare dintre momentele

discontinui". '- l'.xplicitarca operei pe planul diacronic duce la descoperirea *Cogitoului prrrcflexiv*, cînd s-a cristalizat primul contact al unei anumite conștiințe cu lumea, peste care se suprapun relațiile afective ale receptorului cu *obiectul*, ca *dat estetic*. Relația dintre *Cogitoul mobil* și *timpul inventiv*, nu pur reiterativ, este de natură să refacă matca de comprehensiune și explicitare a operei. Psihanaliza existențială are astfel o latură regresivă, determinată de necesitatea găsirii «*complexului inițial*», dar aceasta este urmată de un demers *progresiv*, impus de depășirea complexului original și de situarea operei într-un proces de devenire continuă. De la *ce spune opera* se ajunge astfel la *ce este spus de operă*. Acest ultim scop este convertit într-un criteriu estetic, valoarea literară a unei opere rezultînd din „*unitatea și profunzimea viziunii despre lume...*”¹⁰

Serge Doubrovsky depășește astfel formalismul unei critici structuraliste și tematismul *aliterar*, prezent în alte demersuri critice, *structura* și *mesajul* creației literare fiind cele două elemente fundamentale care-i conferă valoarea estetică.

Opțiunea criticului pentru primatul operei ca obiect integrator de sensuri receptate de o conștiință valorizantă nu anulează total interesul sau pentru viața scriitorilor. Precizarea sa este edificatoare. „...*Circuitul comprehensiunii merge de la operă la autor pentru a se întoarce spre operă, și nu de la autor spre operă pentru a se închide asupra autorului.*”¹¹

Logica argumentării are și o fundamentare istorică bine cunoscută. Dacă există opere fără autori identificați, aceștia nu pot exista ca scriitori fără opere realizate de ei. Referința la biografia autorului cu toate evenimentele specifice este apreciată ca sursă explicativă a unora din semnificațiile operei, dar aceasta nu-i poate conferi niciodată sensul global, relevat de prezența unui alt termen.

Totalizarea detaliilor unei biografii nu poate astfel oferi cheia înțelegerii operei, deoarece biografia se compune din fapte discontinue, din sensuri deschise dispartate, neînțelese ca

¹⁰ *Op. cit.*, p. 197.

¹¹ *Op. cit.*, p. 200.

fenomen global nici *dî* agentul lor. Dar biografia nu este doar o adunare de evenimente reale. Ea însumează în același timp și o mulțime de fapte imaginare și dorințe ascunse. Biografia trebuie astfel studiată, după opinia criticului francez, mai ales prin acele zone complementare revărsate în imaginar. Distincția între *imaginar*, *fictiv* și *iluzoriu* apare ca o necesitate, imaginația fiind o cale de dezvoltare a realului, nu de voalare a acestuia. Dacă cifrul vieții cotidiene poate fi căutat în biografie, cheia operei nu este aici. Ancheta psihanalitică stabilește că biografia este fundamentată pe unele simboluri ale realului, dar dedesubtul acestora sînt alte simboluri, nu realitatea primară. Din această cauză, Serge Doubrovsky crede că examenul existenței se bazează doar pe transferul unui ordin de simboluri în altul. Complexitatea acestui proces nu poate fi relevată decît de anumite tipuri de limbaj. Literatura este sau tinde să fie un limbaj total. De aceea, ea nu poate fi explicitată prin nici un fel de limbaj parțial.

Opera rămîne deschisă prin închiderea limbajului său. Comunicarea lucrării are drept premisă virtuală convertirea *eului scriitorului* în *șinele cititorului*. Astfel *cifrul* – scriitorului destinat să reliefeze existența ca *totalitate* printr-un limbaj total, devine cifrul asumat de cititor. Mediat de actul imaginar, acest proces este posibil, *eul simbolic* al autorului fiind dezvoltat prin analiza imanentă a operei, al cărei discurs se bazează pe dialectica *închiderii* și *deschiderii textului*.

Opera literară este deci fundamentată pe o *comunicare* specifică, dar asemănătoare, din unele puncte de vedere, cu modul de comunicare cotidiană. Prin limbajul ei apare *celălalt*, *Cogitoul* criticului facilitînd contactul dintre conștiința sa și conștiința celui alt (scriitorul). Comprehensiunea operei literare are deci la bază un fenomen de *intersubiectivitate* umană. Investit cu o mare capacitate de *autoelucidare*, *Cogitoul* criticului în contact cu obiectul estetic se clarifică și pe *sine* și pe *celălalt*. Traseul psihanalizei existențiale adoptate de Serge Doubrovsky vizează explorarea *operei* nu a *autorului*, cunoașterea cu precădere a existenței *imaginare*, nu a celei *reale*. Realizat de: *critic*, acest demers asigură comunicarea *operei* cu *cititorul*, dar o și limitează. Scopul acestui demers

psihanalitic urmărește ca opera să *vorbească*, dacă este cazul, într-un mod contrar ■ celor spuse de autorul ei.

Pe această cale criticul *demistifică* însuși *mitul* pe care *autorul* și *opera* îl făuresc în fiecare epocă. Prin același proces, *alienarea* virtuală a scriitorului în timp este depășită, o nouă reintegrare în *devenire* fiind mereu posibilă.

Transformarea operei prin investigarea sa cu instrumentele critice ale fiecărei epoci mi constituie o tentativă deformatoare a unui discurs literar, datat în alt timp. Serge Doubrovsky îi previne pe cititori că nu este vorba de transferarea existențialismului heideggerian asupra lui Pascal sau de freudizarea lui Corneille sau a lui Racine, ci de luminarea sensului unor scrieri mai vechi prin raportare la altele din aceeași serie, scrise mai târziu. În același spirit, psihanalizarea lui Corneille se produce cu mijloacele timpului nostru, nu cu ale psihanalizei de altădată. Literaturii nu i se aplică astfel chei explicative dinafara ei ; critica fiind definită de Serge Doubrovsky ca o rezultată a experienței literare, conceptualizată la diferite niveluri, ca o *branșă a literaturii*, capabilă să convertească adevărul unui scriitor într-un *adevăr devenit*. Raportată la instrumentele sale mereu transformabile, critica apare ca un act de „*continuitate a unui scop, ca o discontinuitate a mijloacelor*”,¹

Tentativă de descifrare de sensuri, act de confruntare între două conștiințe, critica își încheie traseul printr-un efort de valorizare estetică. Așa cum eul scriitorului devine o subiectivitate transformată prin actul final de creație, la fel și eul criticului se detașează de șinele individual prin *praxis*. Opera sa constituie un răspuns la *apelul* scriitorului, dar și o angajare destinată să asigure comunicarea cu *ceilalți*, mediată de cu noștințele epocii.

Alienată vreme îndelungată, situată într-o stare de ostilitate cu literatura, critica a ieșit dintr-un impas ucigător prin stabilirea unui *raport intern* al discursului său cu obiectul estetic criticat. Datată în timp, opera critică poate dura, după opinia lui Serge Doubrovsky, în măsura în care își păstrează *caracterul deschis*. Coeficientul ei de receptivitate nu are însă limite infinite. Deschiderea sa relativă îi poate conferi după

o anumită vreme caracterul de text ce aparține unui *trecut*, dar nu acela de *operă depășită*.

Echidistanța critică-explicativă din *De ce noua critică ?* (1966) este în mare măsură abandonată de Serge Doubrovsky în studiul său *Critică și existență*, prezentat în același an sub forma de comunicare la Centrul din Cerisy-la-Salle și publicat în culegerea *Les chemins actuels de la critique* (1968), patronată de Georges Poulet.

Examenul senin al ideilor contemporane (*De ce noua critică?*) lasă să se întrevadă astfel, la puțină vreme (*Critică și existență*) după exprimarea acestei atitudini, o stare de îngrijorare, evidentă în marcarea tranșantă a exceselor și riscurilor rezultate din unele principii fundamentale apărute de noua critică.

Angajat față de scriitura purtătoare a unui proiect uman, Serge Doubrovsky nu poate accepta depersonalizarea creației literare, manipularea discursului ca un simplu mecanism lingvistic golit de sens. Înscrise într-un sistem, unele afirmații izolate, aparent inocente, pun în lumină un proces lent de deumanizare a criticii, vidată de finalitatea sa majoră.

Radicalizarea excesivă a unor năzuințe inovatoare, destinate să scoată critica tradițională din starea de criză, se transformă în contrariul ei, actul critic fiind amenințat de un alt tip de cădere în factologie, sensibil diferit de cel lansonian. Dar și cealaltă direcție a noii critici, bazată pe un puternic suport filosofic, anulează toate acele puncte de reper care imprimau actului critic un aspect uman, transformându-l astfel într-un demers tehnic.

Dacă după spusele lui Serge Doubrovsky, Sartre *lichidează, existența*, exponenții noii critici, seduși total de primatul operei, *anulează autorul*. Transformată într-o *voce* care *vorbește*, opera devine expresia unui emițător anonim, care poate fi istoria, grupul social, inconștientul, limbajul etc. Centrarea interesului asupra limbajului duce în cele din urmă la vidarea lui de sens. Limbajul operei devine deci un scop în sine, decuparea în structuri lingvistice și semantice fiind o altă operație care anulează specificitatea operei.

Anularea autorului duce spre anularea operei. Pentru

Roland Barthes, literatura este „o *imensă tautologie*“, pentru semiologi un depozit de semne cu un mecanism interior. Opera în sine nu mai semnifică nimic, iar atunci când i se mai acordă acest privilegiu (Genette), semnificația este realizată doar de cititor.

Dispariția mitului autorului care *se vorbește* prin discurs determină în unele cazuri (Lacan) o totală răsturnare de raporturi. Limbajul este investit cu puterea de-a se gândi pe sine, de-a se comunica printr-un autor, transformat doar în mediator, în *subiect* al limbajului doar la modul ontologic.

De aici pînă la teza nihilistă, enunțată de Maurice Blanchot, din care rezultă că limbajul începe cu vidul și prin el nu vorbește nimeni, existența prin cuvînt nefiind nimic, distanța nu mai este foarte mare.

Kîiul pe rînd, totul este pus sub semnul îndoielii. Autorul, opera, cititorul, spusul limbajului ca purtător al unui mesaj uman etc. sînt anulate prin spcculații aparent raționaliste, susținute de demonstrații formalizate, menite să le acrediteze. *Noua critică* este amenințată ea însăși astfel de o *nouă criză*. Generatoare a unei metafizici latente, amenințată de complexul evadării în idealism sub noua cuvertură a unor modele neopozitivi- viste, noua critică *se* autosuprimă prin excesele sale. Dacă *literatura este tautologie*, o alta tautologie de gradul doi, nu-și mai poate justifica existența.

Evident că acest nou bilanț, realizat de Serge Doubrovsky, nu stabilește un raport de echivalență între erorile noii critici și întregul său patrimoniu de idei. Lectura preferențială, practică de criticul francez, este însă justificată. Înainte de a se identifica integral cu erorile sale evidente sau latente, noua critică, apreciată ca o devenire încă viabilă, se poate detașa de ele.

Acest apel adresat criticilor și profesorilor de literatură se configurează în *Literatură și fericire*, comunicare ținută de Serge Doubrovsky în 1969 la Carisy-la-Salle, publicată în 1971 în volumul colectiv *L'Enseignement de la littérature*.

Îndepărtarea de noi în timp a operelor literare trebuie recuperată prin mijloace menite să reumanizeze atât creația

DE LA TEORIA CRITICII LA PRAXIS / 17

literară, precum și demersul critic. Demonstrația lui Gerard Genette din care rezultă că noțiuni ca *a scrie* (nu scrie), *cuțit* (nu taie), *a vorbi* (nu vorbește) nu constituie

dovezi capabile să susțină despărțirea dintre sensuri și cuvinte, dintre noțiuni și actele umane. Nu *ruptura* dintre discurs și sens reprezintă calea de asumare a culturii, ci reunificarea lor, limbajul fiind construcția și posesia unui subiect.

Adevărata literatură nu este aceea care nu slujește la nimic. Valoarea creației rezultă tocmai dinsemnificația pe care o capătă prin proiectul

uman, destinatarul ei fiind tot omul. Serge Doubrovsky umanizează astfel însăși noțiunea de valoare. Scriem literatură fiindcă avem nevoie de- fericire, citim literatură, printre altele, și pentru un motiv compensatoriu fundamental, fiindcă ne izbăvește de alte nefericiri.

O adevărată filozofie a literaturii și a criticii se configurează pe

această cale. Această concepție lucidă, reconfortantă, revitalizatoare își propune să confere din nou culturii statutul său firesc. Literatura și critica își redobîndesc caracterul uman și social prin restituirea drepturilor scriitorului de a fi autorul propriei sale opere, prin acceptarea mesajului ca purtător de sens, proiectat spre destinatarii săi, cititorii, și prin considerarea criticului ca o conștiință valorizantă.

ROMUL MUNTEAN

U„...funcția criticului este să critice, adică să se angajeze pro sau contra și să se situeze situînd...”

Jean-Paul Sartre *Situații*



POȘTFA?Ă ÎN LOC DE PREFACĂ

|

În ultima vreme critica stîrnește mult interes și, printr-un ciudat paradox, disciplina aceasta austeră și academică trezește pasiuni cu mult mai vii decît soarta romanului sau a poeziei. Pare uimitor, la o primă vedere, faptul că „afacerea Barthes-Picard” a putut provoca o asemenea reacție la un public căruia, de obicei, puțin îi păsa de o lucrare în plus, bună sau proastă, despre Racine. Înainte de a citi ultima carte a lui Barthes, *Critică și adevăr*, exact atunci cînd o terminam pe a mea, nu mi-am dat cu adevărat seama de întinderea și violența acestei dezlănțuiri colective ; așa cum spune chiar el, „îți sare imediat în ochi caracterul parcă firesc și imediat colectiv al atacurilor lansate recent împotriva noii critici. A început să miște acolo ceva primitiv și natural. Parcă ai asista, într-o comunitate arhaică, la ritualul de excludere a unui membru periculos. Iată de unde vine straniul lexic de execuție : Vor să-i *rănească*, să-i *străpungă*, să-i *bată*, s.» I *ucidă* pe noul critic, să-i *tîrască la judecată*, la *stîlpul infamiei*, la *eșafod*. Fără îndoială, a fost atins ceva vital...” D.îr ce anume? Răspunsul lui Barthes ne lămurește: ata- cînd ordinea limbajelor, noul critic a încălcat anumite tabuuri. Să ne oprim o clipă asupra acestui aspect.

Barthes are dreptate. într-o țară bineînțeles „carteziană”, limba și literatura nu pot fi decât ale „rațiunii”. Se știe prea bine că admirabila noastră „claritate” care face de altfel corp comun cu nu mai puțin admirabilul nostru „clasicism”, sînt virtuți „franceze” prin excelență. Nisard și Maurras au tot repetat-o la vremea lor, unul împotriva romanticilor, celălalt împotriva simbolistilor. Acum Picard scoate iar din tabernacol aceste prețioase adevăruri, pentru a fulgera cu ele „noua critică”, straniu asociată în cazul de față cu Rimbaud, dadaismul și suprarrealismul. Nimic mai vechi, după cîte se vede, decât disputa aceasta care la nivelul său primar, vreau să spun fundamental, este o dispută de cuvinte. Același reproș revine fără încetare la adversarii lui Barthes și ai confrăților săi întru noua critică : nu sînt „clari”, folosesc un „jargon”, nu spun „simplu” ce au de spus, „complică” totul și mai ales pe Racine care este atît de simplu. O teamă justificată : pînă unde pot merge cuvintele, dacă nu sîntem vigilenți ? Pînă la idei. Aici e buba.

Cînd Hugo credea că face revoluție, începea prin a pune „o bonetă frigiană vechilor dicționare”. într-adevăr, marea ofensivă a literaturii moderne, de la Rimbaud și Mallarmé la Proust și Breton, fără a mai vorbi de Celine sau Beckett, s-a făcut cu prețul unei profunde răsturnări a limbajului convențional, botezat „clasic”, fără doar și poate pentru a-i da astfel un titlu de noblețe, ceea ce de altfel este un abuz. Constituirea unei anumite limbi în secolul al XVII-lea răspundea unor rațiuni istorice, dar dorința de a menține intact în secolul al XX-lea un idiom care a devenit sărac și stereotip, nu mai este decât un cult idolatru. Nimic mai lăudabil decât să-ți iubești limba și să dorești ca perfecțiunea ei să se perpetueze. Dar nimic mai suspect decât dragostea transformată în necrofilie și perfecțiunea confundată cu convenționalul. „Claritatea” unei limbi nu este înăscută și nici veșnică : ea evoluează în funcție de normele impuse de dezvoltarea culturii. Categoriile, vocabulele deci, se schimbă. Nu poți împiedica schimbarea modului de a gândi, pretinzînd ca vocabularul să se imobilizeze la epoca lui Littré. Modul în care o parte a criticii și a publicului burghez mîngîie, dichisește, răsfăță falsa „claritate” a unei limbi închistate și malthusiene, ca și cum limba franceză ar fi o bătrînă doamnă suferindă căreia cel mai mic neologism i-ar putea fi fatal, este pur

și simplu o atitudine reacționară, atât pe plan politic cât și pe plan cultural. Lumea bună se privește și se admiră ca într-o oglindă în clișeele limbii sale, care sînt o garanție a eternității ierarhiei adevărurilor și a valorilor. Richelieu știa bine ce face atunci cînd a creat Academia : pentru ca să domnească asupra spiritelor, ordinea absolută trebuie să înceapă prin a domni asupra cuvintelor. Valery ridică în slăvi frumoasa întocmire a sulului și a gîndirii clasice, laudă binefăcătoria constrîngere a regulilor, căci numai ea asigură libertatea poetică și sfîrșește prin a-l admira pe Salazar. Sînt lucruri cunoscute prea bine. Se poate vedea astfel mai limpede de ce natură este nelegiuirea comisă de „progresistul Barthes”, cum îl numește ¹¹¹ mod semnificativ unul dintre detractorii lui.

Dar, veți spune, această revoluție a limbajului, care reflectă răsturnările profunde ale raporturilor dintre om și lume în epoca noastră, există deja : în științe, în arte și chiar în literatură. La urma urmei, *Gustul, Tradiția, Ordinea, Claritatea*, toate miturile acestea învechite, toate balivernele cu miros de mucegai au fost de mult înlăturate din roman, din poezie sau din teatru. Mai există fără îndoială unii care își amintesc cu nostalgie de Henri Bordeaux sau care i-au rămas credincioși lui Marcel Achard, dar ce importanță au ei pe alt plan decît cel numeric ? Foarte adevărat. Dar în cazul acesta se ivește o problemă : de ce mințile luminate care-l privesc cu simpatie pe Robbe-Grillet sar în sus îngrozite cînd aud de Barthes, de vreme ce el nu face altceva decît să decuie/.c în domeniul său munca de revizuire pe care Robbe-Grillet a efectuat-o într-al lui? Pe scurt, de ce toată zarva aia în jurul criticii și de ce tocmai acum ?

Critica mi este o activitate inofensivă și îndepărtată decât în aparență. De lîpi ca este aparatul de control, siguranța uliim.i prin care societatea supraveghează exprimarea gîndirii și conservarea valorilor. Critica tradițională face tot ce poate pentru a se achita cît mai bine de această dublă funcție. în ceea ce privește trecutul, ea inventariază, veghează asupra colecțiilor, pune etichete, menține patrimoniul național în bună stare, în vitrină. în ceea ce privește prezentul, bineînțeles că în regim democratic nu cenzurează, ci informează ; așa cum se spune, ea ține publicul „la curent” cu tot ce se face prin alte părți : în literaturi, în arte, în filozofie. Nouă sau veche, contestația fundamentală care este orice operă a spiritului are totdeauna loc *altundeva* decât în critică. Asimilate, digerate de „claritatea” unei limbi banale și imuabile, încercările cele mai revoluționare de ieri sau de astăzi sînt făcute inofensive, sînt dezarmate ; li se scoate încărcătura explozivă. Sînt ținute la distanță. Barthes îndrăznește să vorbească de „sexualitate” în teatrul lui Racine, ca și cum ai putea vorbi despre picioare în fața reginei Victoria : Picard a replicat că teatrul racinian este „violent, dar pudic”. Toți răsufală ușurați. Clișeul nu este inutil : pentru limbajul curent „pudoarea” este contrariul „sexualității” ; refulată, aceasta devine *inexistentă*. Nici că s-ar putea da pe față cu mai multă naivitate viclenia cusută cu ață albă a limbajului pre-freudian. Pe de altă parte, Robbe-Grillet înseamnă obsesia obiectelor ; Ionesco ■— un delir oniric, iar la Clezio mai știu eu ce : catalogați, prinși în locuri comune, au devenit inofensivi. Și acum, dacă aveți chef, puteți să vă apucați să-i citiți și voi. Știți ce trebuie să credcți despre ei. în fond nu există nimic mai clar decât Absurdul tradus cum se cuvine. Rolul esențial fixat de societate criticii tradiționale este de a fi, în toate domeniile, o imensă mașină de tradus originalitatea în banalitate. Ea dispune întru aceasta de un instrument bine pus la punct, și anume „frumoasa limbă” sacrosanctă, în care zarurile au fost aruncate, cărțile măsluite, raporturile umane consemnate o dată pentru totdeauna de Vaugelas și Littre. Așadar, critica informează publicul și, atîta timp cît nu este implicată ea însăși, atîta timp cît reflectă limbajul lui, îl protejează : cititorul este vaccinat împotriva șocului pe care l-ar produce o întîlnire prea brutală cu opera. Se înțelege de

ce ține critica și, împreună cu ea, o mare parte a publicului, la acest prețios instrument. „Vremea fundamentalului reîncepe”, spunea un personaj al lui Malraux în plin război civil spaniol. În epoca noastră de prosperitate, atîta timp cît vechea critică mai rezistă, fundamentalul nu începe.

Se vede deci mai bine prin ce anume Roland Barthes și odată cu el „noua critică” sint, după un cuvânt revelator al lui Raymond Picard, *periculoși*. El violează un dublu tabu sau, dacă vreți, cuceresc două fortărețe dintr-o dată. Pe de-o parte se leagă pe nepusă masă de Racine, ultimul bastion al clarității, ultimul simbol al măreției ; ridică asupra acestui autor bătrîn și încununat de lauri o mînă modernă și nelegiuită, pătrund prin efracție într-un domeniu păzit cu strășnicie. Pe de altă parte, ei pun sub semnul întrebării însuși sensul actului critic, denunță modul în care a fost el exercitat pînă acum. Odată spart acest dublu zăvor de siguranță, odată rupt barajul acesta, totul sare în aer. Se trece pe nepusă masă din secolul al XVII-lea sau al XIX-lea în plin secol al XX-lea. Această limbă mînuită cu o siguranță desăvîrșită este dintr-o dată contestată : nu mai poți vorbi de-acum înainte despre literatură fără să-ți fi pus anumite întrebări asupra limbajului ; nu-ți poți pune întrebări asupra limbajului fără să cunoști lucrările de Kngvistică și de psihanaliză ; nu te poți opri la aceste lucrări fără să le integrezi într-o filozofie totală a omului. în definitiv, se clatină însăși concepția convențională despre om, constituită și depusă istoric în limbajul cotidian. Bunul-simț, evidențele naturale, psihologia, totul e dat peste cap. Pe scurt, e un „delir”, adică o nouă rațiune care cere drept de cetate. Istoria colectivă, dezlănțuirea hoardei care-l condamnă pe Roland liarilies la ardere pe rug, la stîlpul infamiei sau la decapitare, este pur și simplu, în fiecare epocă, ura față de In- leleciualul care periclitează confortul intelectual. Este revolta luncionărașilor peniței și gîndirii, poujadismul cultural. Cum așa, ca să poți vorbi astăzi despre Racine, nu mai este sufi- i ic ni să duci mîna la inimă exclamînd „Ce frumos !” Nu mai cmc suficient s.i cunoșii regulile tragediei din secolul al XVII Ic.i, nici să șlii cu cine, cînd și cum s-a iubit Racine? Isiori.i literaturii nu mai este o suită de anecdote înduioșătoare sau picante : ca să-i înțelegi pe Racine trebuie să poți confrunta o întreaga concepție despre om, concepția noastră, cu o aha, concepția lui ; și dacă se cuvine, bineînțeleș, să cunoști cultura secolului al XVII-lea, mai trebuie de asemenea să fii la curent și cu aceea a secolului al XX-lea. Or, ceea ce caracterizează cultura vremii noastre este pro- lunda reînnoire pe care

a suferit-o : imaginea omului nu mai poate fi dată de studiile umaniste tradiționale și de gândirea clasică. Au apărut nenumărate științe umane ; filo-zofia de după Husserl și-a schimbat chipul și s-a întors în întregime spre elucidarea concretului, renunțând la marile sisteme. Cultura noastră,' asumându-și integral trecutul (și de aici interesul lui Barthes pentru Racine) a devenit antropologică ; ea este locul unei confruntări dintre științele umane și filozofiile existenței, a căror reconciliere și posibila sinteză a fost schițată de un filozof ca Merleau-Ponty.

înțelegerea literaturii trebuie să intre și ea în secolul al XX-lea. Nu ne vom mai mira că unii sînt indignați sau speriați, sau că ne bat la cap care mai de care cu „Răbdare — Modestie — Prudență” : conservatorismul acesta al gîndirii nu este decît o derizorie luptă de ariergardă. Aici, răbdarea înseamnă a bate pasul pe loc ; modestia, mediocritate ; prudența, paralizie. E lesne de priceput de ce scrișnesc din dinți slujbașii care înțeleg să-și transforme pozițiile sigure în adevărate fortificații protectoare : în bună măsură cultura lor trebuie refăcută. Profesorul trebuie să se reîntoarcă la școală. Avem de-a face cu o reorientare completă, cu o adevărată reciclare, atît în studiul literaturii, cît și în cel al științelor. Dar acolo unde modestia reală a savantului acceptă perpetua repunere în discuție, modestia prefăcută a „umanistilor” noștri le servește drept alibi pentru lene și drept scuză pentru ignoranță. Există însă, din fericire, forțe contrare. Un grup de asistenți și de lectori de la mai multe facultăți au cerut de curînd ca învățămîntul fiecărei discipline să nu mai fie închis asupra lui însuși, ci, dimpotrivă, să fie adaptat realităților contemporane : „Trebuie să sprijinim disciplinele recente (sociologie, psihanaliză, lingvistică, logică modernă, ca să nu mai vorbim de pedagogie, disciplină foarte veche, dar necunoscută încă în facultățile noastre), să dăm praful jos de pe programe... să situăm fiecare disciplină în perspective contemporane” (*Le Monde* 6—7 martie 1966). Nici că se putea spune mai răspicat și ceea ce se numește „noua critică” nu este altceva decît un început de aplicare a acestui program în domeniul literaturii. Unii preferă să închidă definitiv capacul și să-i înșurubeze. Atenție : pînă la urmă totul va sări în aer. II

Un lucru pare cît se poate de clar : dezbaterile „pro sau contra” noii critici este *deja perimata*, ca și dezbaterile „pro sau contra” jazzului, artei abstracte, muzicii seriale, noului roman. Cînd există o nouă formă de gîndire (precum critica modernă în manifestările cele mai importante), este absurd și inutil ca existența ei să mai fie combătută în numele unor obiceiuri depășite : desigur, dacă nu ești mulțumit, poți să o discuți, să o modifice, ba chiar să o și ataci, dar din interior, depășind-o și nu negînd-o. Pollock sau Mondrian nu sînt ultimul cuvînt al picturii și poți să dorești o reîntoarcere la figurativ, dar ținînd seama de experiența lor și nu în maniera lui Courbet. O contestare bazată pe argumente solide este cît se poate de instructivă și de profitabilă. Făcute cu un minimum de înțelegere față de noile cercetări, încă șovăitoare, reproșurile lui Raymond Picard nu ar fi fost inutile : nu tot ce spune el e fals. Dar

modul său de a spune, pe cît <lc categoric pe atît de superficial, distruge temeinicia anumitor observații și justetea unor intuiții. Ca orice tentativă novatoare, critica de astăzi suscită nenumărate obiecții : se expune ea însăși din plin criticii. O *critică a criticii*, iată mai exact de ce anume ar fi nevoie. Cînd colo, Picard face un proces, în stil mare, din care nimic nu lipsește : eonii, imn.i dintr-o confuzie, se ia drept bunul-simț, dreapta rațiuni', Universitatea și aproape drept Franța, a cărei reputații .ir li lost știrbită în străinătate de către Roland Barthes pi in texte „m.ii mult s.iu mai puțin defăimătoare" (p. 84).

I i,i neee'.ti.i o disputa desigur aprinsă, dar serioasă: nu ni se oler.î decît un maximum de sarcasme simple și de indignări virtuozose, cu un minimum de argumente. Cum ideile nu se prea înghesuie în capul lui, Picard este în mod ine- \ itabil superficial. Bineînțeles, ceea ce spune el îi gîdilă ușor și îi liniștește, îi distrează și coalescează pe cei care au îm- Iniirînit prematur. Dar poate cineva să creadă ca hrana aceasta satisface noile generații de studenți care sînt în pas cu vremea lor și care cer o înțelegere a lumii potrivită cu epoca lor ?

Trebuia să se răspundă pamfletului lui Raymond Picard și valului de prostii de care autorul nu este direct răspunzător, dar pe care stilul discuției sale le-a încurajat. Miza era cît se poate de importantă. Trebuia să se răspundă cu atît mai mult cu cît, în mod ciudat, „noii critici" au tăcut chitic de data aceasta, lăsînd să sufle numai asupra lui Barthes vîntul unei furtuni menite, îmi dau și mai limpede acum seama, să-i doboare pe toți laolaltă. În ceea ce mă privește, eu nu cred în puterea disprețului sau a indiferenței și nici nu împărtășesc, în multe privințe, ideile și atitudinile lui Roland Barthes: dar, pentru că el a primit loviturile care ne erau hărăzite tuturor, pentru că, prin el, provocarea și anatema erau adresate fiecăruia dintre cei care vor să părăsească căile bătătorite, trebuia să ne suflecăm mînele și să ne apucăm de treabă ; trebuia să răspundem. Dar nu la același nivel. Se cuvenea să transformăm o dispută menită să nu aibă decît un interes istoric (în ciuda acestei diversiuni zgomotoase critica modernă nu va fi oprită din drum), în dezbateri de idei. Se cuvenea să transformăm disputa în examen de conștiință și polemica în contestare.

Lucrarea de față nu este decît o îndelungată și

generală contestare a atitudinilor critice contemporane : dar o contestare nu prezintă nici un interes dacă nu este riguroasă și sistematică, universală. „A-i răspunde lui Picard" însemna să-ți răspunzi ție însuși. Nu era vorba numai să contraataci, ci să te interoghezi și să încerci să repeți întrebarea radicală pe care o pune Sartre : *Ce este literatura ?*, întrebându-te în mod cinstit și fără a face nimănui concesii (nici măcar „noilor critici") : *Ce este critica ?* Evident, cele două întrebări sînt legate între ele : este de fapt una și aceeași, sub două aspecte diferite, creația și interpretarea. A reflecta deci asupra statutului criticii însemna să revii pe o altă cale la punerea în cauză a însuși statutului literaturii. A trecut cîtăva vreme de cînd a scris Sartre această carte celebră. Avem impresia că sîntem departe de „literatura angajată", dar este numai o iluzie. Să vrei să „dezangajezi" literatura înseamnă să cauți calea angajării ei într-o altă epocă. Ceea ce am învățat de la Sartre încoace, și ceea ce nu mai poate fi uitat,

este faptul ca *orice act de a scrie constituie o angajare profundă* : încrîncenarea cu care propriii săi pui îl atacă

pe
bătrînul mistreț dovedește suficient că întrebările pe care le pune el erau cele bune, de vreme ce mai sînt și astăzi preocupați de ele și încearcă zadarnic să le elimine. Critica este și ea o

formă descriitură : prin ce, la ce ne angajează oare ?

Si ce anume punaceste întrebări sub semnul întrebării ?

Se vede destul de limpede care este orientarea acestei anchete : nu se pune problema de a stabili situația actuală, de a schița în linii mari un tablou de ansamblu sau de a da o imagine panoramică a tendințelor actuale ale criticii. într-un cuvînt, nu este o lucrare de istorie ci de epistemologie. I)acă literatura înseamnă exprimare a omului în opere scrise, care va fi atunci sensul acestei exprimări ? Ce este de fapt „sensul literar" pe care toată critica se străduiește să-i înțeleagă și a cărui violare este reproșată noii critici de vechea critică ? Și, odată stabilit sensul acesta, de ce mijloace dispune critica pentru a-l degaja și defini ? Ce tip de *înțelegere*, ce *model de inteligibilitate* poate ea să propună în mod legitim ? Am vrut să cercetez succesiv tipurile și modelele acestea asupra unor exemple care

mi s-au părut a fi dintre cele mai reprezentative, dar care nu pretind a fi și exhaustive. Vor lipsi anumite nume, dintre care unele bine cunoscute : o spun încă o dată, nu am avut intenția să fac nici un catalog nici o galerie de portrete. Este mai curînd vorba de o „expertiză” : care este *valoarea* concepției despre creația literară și a rolului critic, pe care ne-o oferă principalele școli de rîndire contemporane ? Acestea se împart în două grupuri distincte, nu atât după apartenența lor la „noua” sau la „vechea” critică (ar fi cazul să punem punct acestei controverse), cît după concepția pe care o au despre opera literară. Sistemele critice studiate în acest prim volum vîd în opera literară un *obiect* de tip particular care ține, în consecință, de o elucidare obiectivă, bazată pe tehnici apropiate : analiza istorică, psihologică, estetică tradițională ; sau, mai recent,, odată cu dezvoltarea considerabilă a științelor umane, abordarea psihanalitică, sociologică, lingvistică, structuralistă etc.

Fără a nega nici o clipă aportul hotărîtor al acestor diverse discipline, pot oare ele, toate la un loc sau fiecare în parte, să dea principiul descifrării critice sau, și este de fapt același lucru, al înțelegerii literare ? Eu cred că nu și am arătat pe larg de ce. De vreme ce oricî critică este totdeauna făcută dintr-un anumit punct de vedere (chiar și cele care se cred „obiective”), l-am expus pe al meu cît am putut mai limpede și mai complet în capitolul care tratează despre ceea ce am numit *Cogito critic* și *psihanaliză existențială*. În confruntarea fundamentală a epocii noastre dintre cultura antropologică și cea filozofică, cred că numai cea de a doua poate să dea principiul unei înțelegeri unitare a omului, pentru că ea o înglobează pe prima, în timp ce reciproca nu este adevărată. Dacă omul nu este, în ultimă instanță, un obiect pentru om, ci un *subiect*, atunci opera literară este un fals obiect; este cifra unei existențe subiective, care trebuie să fie interpretat ca atare, dincolo sau dincoace de semnele exterioare, din perspectiva unei adevărate filozofii a subiectivității. Vom vedea aceste „critici ale subiectivității” la lucru în cel de-al doilea volum. Nu vom fi totuși scoși din cauză și vor exista destule dificultăți. Contestarea continuă.

O ultimă remarcă despre natura și scopul acestei contestări. Esența problemelor ridicate de analiza noastră ține obligatoriu de o reflecție filozofică : ajungi

oricum la ea de îndată ce vrei să depășești simpla vorbărie. Am făcut tot ce am putut pentru a fi cît mai clar, pentru că iubesc claritatea așa cum îmi iubesc aproapele, dar ea nu poate fi confundată cu truisme atunci cînd este vorba de probleme atît de complexe și de dificile. Și chiar cu acest scop de comunicare maximă mereu prezentă, unele pasaje din această carte vor părea foarte grele celor care nu au pregătirea necesară. Greșesc cei care își închipuie că pot intra în literatură ca într-o moară. Făcînd autocritica criticii, am fost obligat să mă confrunt cu principalele curente ale gîndirii contemporane : marxismul, structuralismul, freudismul, existențialismul. Am luat de fiecare dată poziție în numele meu, și această angajare a criticii pe care o cer nu mă angajează decît pe mine. Nu am primit mandat de la nimeni, și mai ales nu de la „noua critică”, inexistentă dealtfel ca școala. Dar proverbul **piuic* că oricine are dreptul să încerce : m-am prevalat de ■i! rcpini acesta și am încercat să analizez un domeniu pe care

I.¹¹¹ practicat și eu întrucîtva, convins că o explorare întreprinsă sistematic este întotdeauna utilă. Poate părea ciudat, ■d.ir a trebuit adesea să-mi croiesc drum prin mărăciniș. Pen-

1ru ca există la noi, bineînțeles, numeroase teorii și o îndelungată istorie a criticii (pe care Roger Fayolle ne-a amin- lit o succint într-un moment cît se poate de potrivit), dar mi există nici un corp modern de cercetare fundamentală, comparabil cu acela existent în domeniul anglo-saxon. *New cri- iicis/i-u* precede cu douăzeci de ani „noua critică”. Pe de alia parte, este de necrezut că lucrările lui Leo Spitzer, ale lui Auerbach sau Rene Wellek nu au fost nici pînă acum traduse la noi. Insularitatea nu este neapărat acolo unde s-ar crede. Oricum ar sta lucrurile, critica franceză trebuie să-și găsească propriile-i căi în propriul său context cultural : Ce este o expresie sau o structură „specific literară” ? Ce înseamnă a „înțelege” sau a „explica” un text ? Care este raportul dintre scriitor și opera sa, dintre critic și scriitor, dintre cititor, scriitor și critic ? Ce înseamnă a scrie, a citi, a critica ? Rămînem surprinși cînd constatăm că întrebările acestea sînt abordate cu atîta zgîrcenie și numai pe ocolite, în loc să fie examinate direct, amplu și riguros, într-un cadru de gîndire contemporan, dat fiind că ele sînt esențiale și pun criticii literare probleme nu numai de metodologie, dar

**ț,i de deontologie, și interesează atît reflecția teoretică
asupra literaturii, cît și predarea ei.**

Cartea aceasta, scrisă în numai cinci luni, în focul unei dispute, nu poate pretinde să epuizeze un subiect care ar cere cinci ani de reflecție, în liniște și singurătate. Ea nu vrea decât să înceapă o dezbateră, dar de la înălțimea necesară. Este evident că are lacune, părtiniri, insuficiențe. Cercetarea diferitelor tipuri de symbolism, științific, imaginativ, lingvistic, și a relațiilor dintre ele, este încă la începuturi și se simte acut lipsa unui om capabil, precum Merleau-Ponty, de a face ca diversele cunoștințe să conveargă într-o înțelegere unificată. Am făcut, în timpul care mi-a fost acordat și în limita posibilităților mele, tot ce am putut, bineînțeles nu pentru a rezolva, dar cel puțin pentru a pune problemele într-un mod coerent și sistematic. Am încercat în orice caz să fac un lucru cinstit. Dovadă faptul că unii vor găsi în acest eseu scris pentru a apăra noua critică arme pe care le vor îndrepta împotriva ei. Cu atât mai rău pentru ei. Nu ne-am propus să proclamăm că în noua critică lucrurile merg cum nu se poate mai bine, și nici să nefelicitim între noi sau să ne lăudăm reciproc. Ne-am propus să facem față contradicțiilor reale și să ni le asumăm, arătând că, în ciuda tuturor lipsurilor, noua critică deschide înțelegerii orizonturi inedite, în vreme ce vechea critică, în ciuda tuturor calităților, nu face decât să arunce o zadarnică privire înapoi.

Nu am menajat pe nimeni și nu cer nici un menajament : cer însă să se răspundă argumentelor mele prin argumente, și reflecției mele printr-o reflecție mai exigentă și mai riguroasă. O carte contestată este făcută pentru a fi la rîndul ei contestată. Dacă această îndelungată luare de cunoștință provoacă o altă de sens invers, departe de a mă plînge, voi considera că mi-am atinsscopul. Singuri ; unii împotriva celorlalți ;și toți împreună; iată care este, în domeniul gîndirii, însăși condiția progresului.

Prima parte

Disputa dintre Antici și Moderni

VĂ PLACE BARTHES?

Spune-mi pe cine iubești și-ți voi spune cine ești. întrebarea pusă pe un ton cominatoriu de Raymond Picard în recentul său pamflet, *Noua critică sau noua impostură* (J. J. Pauvert, 1965) servește deci pentru moment la împărțirea celor buni și a celor răi în ceea ce s-a convenit să se numească de acum înainte „disputa noii critici”, care a devenit de fapt din capul locului o dispută între Antici și Moderni. La început, Raymond Picard l-a atacat pe Roland Barthes, în numele Universității, în coloanele ziarului *Le Monde* (14 martie 1964), declanșând prima fază a ostilităților, plină deja de foșnetul scrisorilor și al răspunsurilor. Publicarea acestui pamflet înseamnă acum război total. Cele două tabere se mitraliază în interviuri săptămânale ; explodează de-o parte și de alta indignări răzbunătoare ce răzbat în cotidiene ; pe scurt, vor să se nimicească. Bineînțeles când este vorba de personalități cărora talentul (sau poziția) le conferă importanță, presa are tot interesul să ațite poveștile de genul acesta : ziarul se vinde și lumea se distrează. Mo- liere cunoștea deja toate resursele comice ale înfruntărilor dintre pedanții care se fac cu ou și cu oțet unul pe altul și Ionesco și-a amintit de ele în *l'Impromptu de Valma*. Am greși totuși dacă în cazul acesta, în tot zgomotul și furia actuale, nu am vedea decât certuri dintre Trissotin-Picard și Vadius-Barthes în jurul lui Racine, savant întreținute și exagerate, spre marea bucurie a publicului și marele profit al editorilor. Să nu ne lăsăm înșelați : ne găsim în fața unui fenomen cultural important, în care disputele dintre indivizi sînt cu mult depășite de cristalizările ideologice și colective pe care le suscită. Am mai vorbit despre ele. Să intrăm acum în miezul polemicii. Despre ce este vorba ? De nimic altceva decât de modul de a înțelege literatura. Se vede ușor că o astfel de dezbatere care, dincolo de afirmațiile intelectuale, angajează întreaga persoană, trezește imediat pasiuni. Definirea literaturii este pentru societate și pentru oamenii care o formează o ocazie de a se judeca pe sine. Epoca noastră, mai puțin stabilă decât cele precedente, cunoaște repuneri în discuție periodice ale căror etape capitale le constituie *Ce este literatura ?* a lui Sartre (1948) și *Gradul zero al scriiturii* a lui Roland Barthes (1953). Care este însă sensul acestei noi etape ?

Trebuie să înțelegem ce este literatura tocmai pentru ca să știm cum s-o predăm. întrebarea pe care Sartre și-o punea în calitate de scriitor, iar Barthes în calitate de

critic, Picard și-o pune acum ca profesor. De aici orientarea specială a prezentei dispute și sursa exactă a virulenței ei. Această ceartă de profesori este, înainte de toate, o ceartă a învățămîntului, lucru care-i subliniază suficient importanța, mai ales acum, cînd învățămîntul din societatea noastră trece printr-o perioadă de criză, adică trebuie să rezolve, radical și violent, problema mijloacelor imediate și a scopurilor ultime ale culturii. Dealtfel, însăși evoluția disciplinelor necesită comunicarea dintre ele. Astfel, în Statele Unite se face multă vîlvă în legătură cu introducerea recentă a *new maths* în școlile secundare, care cere ca noțiunile științei moderne să fie utilizate de la început și, schimbînd sensul, începe de acum înainte cu sfîrșitul. Există oare o „nouă critică” în sensul în care există o „nouă matematică”? Ar fi prea mult spus. Există mai degrabă o „nouă critică” așa cum există un „nou roman”, formulă la jumătatea drumului între conștiința legitimă a unei inovații și sloganul publicitar, formulă care trebuie în orice caz luată *cum grano salis*. Ar trebui să vorbim, așa cum a făcut Jean Starobinski, despre „noi direcții ale cercetării critice”¹, direcții care ele însele sînt

Jean Starobinski, „Noile direcții ale cercetării critice”, *Preuves*, iunie 1965. Un studiu clar și precis care trebuie citit și pe care îl voi cita cu plăcere.

foarte adesea contradictorii. După toate aparențele, se pare că această cercetare ar avea, în ciuda tuturor diferențelor, suficientă coeziune și amploare pentru a influența o mare parte a publicului și pentru a-i obliga, prin ricoșeu, pe apărătorii tradiției să pornească o cruciadă împotriva „noii critici”, luată în bloc.

Este într-adevăr vorba de un ricoșeu sau, dacă vreți, de un contraatac. Ca să fim dreپți, trebuie să recunoaștem că primele săgeți par a fi plecat din tabăra Modernilor, de- clanșînd ca răspuns un baraj de artilerie nimicitor. Raymond Picard acuză noua „școală” de a „se pune opunîndu-se”, de a avea „nu atît o realitate intelectuală cît una polemică” (p. 10). Și este adevărat de vreme ce Roland Barthes, de exemplu, deosebește „critica universitară” și „critica ideologică” în termeni preciși.¹² Dar cum Picard adaugă imediat că nu există critică universitară, că este numai o fantomă inventată pentru nevoile unei cauze pierdute, nu mai înțelegi deloc nici față de ce, nici prin ce se opune critica

recentă, și nici care este sensul unei dezbateri în care „critica universitară” și „noua critică” ajung pînă la urmă amîndoua pe banca acuzaților ca două ființe raționale sau mai degrabă iraționale. Să ne înțelegem. Dacă vorbind despre „critica universitară” ne gîndim la o metodă uniformă, aplicată invariabil, care nu lasă loc nici unei diversități sau divergențe de puncte de vedere, atunci este evident că Picard are dreptate și că nu există nici o „critică universitară”. Este mai bine să lăsăm în pace „lansonismul” mai întîi pentru că Lanson rămîne un bun dascăl, care nu e deloc răspunzător de excesele epigonilor¹³, iar apoi, pentru că, pînă la ora actuală cel puțin, Universitatea nu a propus și nici nu a impus, din fericire, nici o doctrină unică, rezumabilă într-un „ism” oarecare. Acestea fiind spuse, să fie oare totul fals în observațiile lui Barthes ? Nu ne dăm prea bine seama cum ar putea Universitatea să facă excepție de la regula comuna .și cum ar putea aceasta suprastructură ideologică să nu aibă nici o orientare dominantă, dacă nu dominatoare, într-o societate puternic structurată ea însăși. Pe scurt, dacă există divergențe în Universitate, ele se găsesc în sinul unei anumite convergențe sau, dacă preferați, al unei anumite tradiții. Înțeleasă în felul acesta, nu ca doctrină ci ca stare de spirit, există fără nici o îndoială în Universitatea franceză o tradiție a învățămîntului literar și a cercetării critice (simpla examinare statistică a tezelor de doctorat susținute de la începutul secolului ar dovedi-o imediat). Această tradiție se bazează în primul rînd, chiar dacă cu puncte de aplicare foarte diferite, pe cunoașterea istorică a literaturii, pe drept cuvînt numită „istorie literară”. Trebuie să ne ferim de simplificări. Însăși istoria literară este multiformă : aici analiză biografică, dincolo lexicografică, în altă parte studiu al genurilor sau al generațiilor, sau, mai recent, examinare riguroasă a evoluției tehnicilor literare. Alături de cei carc par a fi interesați de autori mai mult decît de operele lor și de context mai mult decît de text, există alții, ca Raymond Picard de exemplu, care afirmă, pe bună dreptate, primatul absolut al operei în raport cu evenimentul, și al valorii estetice în raport cu sensul istoric. Nimeni nu va contesta validitatea și necesitatea acestor cercetări în

13 Trebuie semnalată binevenita reeditare datorată profesorului Henri Peyre, a unor texte importante și uneori greu accesibile ale lui Gustave Lanson (Hachette, 1965).

domeniul care le aparține și care este esențial. Necesară, această abordare tradițională, de tendință în general erudită sau în orice caz empirică, s-a dovedit, la lucru, insuficientă. Dar nu în virtutea nu știu cărei perversități sufletești a partizanilor noutății cu orice preț, ci ca urmare a însăși mișcării istoriei contemporane și a contactului cu problemele care se pun astăzi conștiinței.

Perfect acordată cu valorile ideologiei care domina la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea (rațiune, știință, pozitivism metafizic și psihologic), critica tradițională, luată nu ca punct de plecare, ci ca punct de sosire al cercetării, nu ca anchetă prealabilă, ci ca limbaj ultim, nu mai este acum decât un mod îmbătrinit de gândire, rătăcit în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea și menținut de inerția caracteristică atât structurilor intelectuale cât și ansamblurilor materiale. Ar fi fals să tragem de aici concluzia că „noua critică” este „anti-universitară”, pentru bunul motiv că cei care încearcă să o practice sînt ei înșiși universitari. Interesant este tocmai faptul că Roland Barthes, Lucien Goldmann, Georges Poulet, Starobinski, Jean-Pierre Richard, ca să nu-i cităm decât pe ei, au exact aceeași vocație și aceeași meserie ca și Raymond Picard. Dacă există un război al criticilor, acesta nu poate fi decât un război civil. Departe de a fi o mașină lansată împotriva Universității, *noua critică*, pentru a folosi de acum înainte fără ghilimele termenul acesta puțin vag și ambițios dar comod, s-a născut din dorința anumitor universitari de a-și pune activitatea de cercetare în pas cu vremea lor : de aici ostilitatea multor colegi. Există, într-adevăr, un decalaj ciudat între învățămîntul literar și literatura vie. în secolul al XVII-lea, preocupările criticilor și ale dramaturgilor sau poezilor erau aceleași. în secolul al XX-lea îți vine greu să crezi că Mornet a fost contemporan cu Proust sau Joyce. Or, critica nu poate rămîne la nesfîrșit în *decalaj* față de propria-i epocă, chiar și atunci cînd e vorba de protectoarea incintă a Sorbonei. Chiar și aici, literatura, constituită ca mitologie cu Joyce sau Kafka, a produs prin Bachelard o critică a miturilor. Cum s-ar putea ca scriitura, concepută de la Mallarme încoace ca o contestare radicală a limbajului, să nu fie pusă în sfîrșit, la Blanchot, în mod critic sub semnul întrebării ? Sau ca reînnoirea completă a cunoașterii omului adusă de Freud și diferitele psihanalize să nu aibă ecou în analiza

existențială a lui Sartre, sau în analiza tematică a lui J. Starobinski sau J.-P. Richard ? Chiar dacă ai fi hotărât să rămii pe terenul istoriei, și chiar al istoriei literare, cum ai putea oare să te prefaci că-l ignori pe Marx și să continui să iei istoria literaturii drept o misterioasă succesiune de opere și de autori, înșirați unii după alții în manuale ca niște boabe de mătănii, rupti de contradicțiile și de luptele reale ale epocii lor ? Pe scurt, noua critică nu este nimic altceva, în divergențele ei evidente, în deosebirile ei care sar în ochi, decât deschiderea, mult timp amînată, a cercetării universitare către lumea modernă.

La prima vedere, poate părea uimitor faptul că un om atît de inteligent și de cultivat cum este Raymond Picard, aruncă dintr-o dată anatema asupra noii critici *în întregime*, luată în bloc și fără nici cea mai mică nuanțare. Pentru că, de fapt, noua critică în care Raymond Picard abia dacă distinge cîteva talente rătăcite, înseamnă de fapt Sartre, Bachelard, înseamnă Blanchot, Poulet, înseamnă pe scurt tot ceea ce e mai important, de treizeci de ani încoace, în efortul de reînnoire al gândirii franceze. Trebuie oare să căutăm foarte mult pentru a vedea că dușmanii de moarte ai noii critici nu par deloc să aibă o slăbiciune mai mare pentru noul roman ? Am putea să pariem că nu le place la nebunie nici poezia și nici teatrul de astăzi. Impostori ? Au fost, sînt, după părerea celor-ce-gîndesc-cum-trebuie, adepții picturii abstracte sau ai muzicii concrete. Pe scurt, pentru anumiți profesioniști ai umanismului, prin tradiție în întîr-ziere cu o cultură, cum era Franța cu un război, Republica este totdeauna mai frumoasă sub Imperiu și preferințele lor se îndreaptă întotdeauna spre arta și filozofia bunicilor. Sînt lucruri știute prea bine. Totuși, misoneismul militant nu rentează, iar lui Raymond Picard îi trebuie destul curaj pentru a-l practica fără rețineră, cunoscută fiind soarta pe care istoria o pregătește celor ca Nisard și Doumic.

Dar,

vor spune Anticii, ești oare obligat să-ți placă noile
idei,

dacă nu sînt raționale, și noile forme, dacă sînt urîte ? E adevărat, și fiindcă nu poți să judeci fără probe materiale, observațiile precedente nu constituie o replică, ci un preludiu. A venit vremea să se răspundă întrebării imperioase și zgomotoase din acuzația adresată tuturor : „...în ce măsură solidaritatea

VA PLACE BARTHES **1 j 6**

intelectuală, afișată cu atîta bunăvoință de
reprezentanții noii critici, trebuie să se manifeste aici :
se simt ei oare angajați în *Despre Racine* ? Se
regăsesc în

I
I
ea ? Am fi bucuroși să o știm
(pp. 86—87).BARTHES, TU
PRICINĂ A SUFERINȚEI
MELE...

La început era așadar Barthes. Nu este vorba de o prioritate de ordin logic sau cronologic, ci, întrucâtva, teratologic. Cartea lui Roland Barthes, *Despre Racine*, ne introduce dintr-o dată — foarte racinian — într-un paroxism : „Vei auzi orori neînchipuite...”. Raymond Picard va consacra enumerării lor mai mult de jumătate din pamfletul său. Capodoperă împotriva firii, cartea lui Barthes îi apare ca „unul dintre eforturile cele mai semnificative” de elaborare a unei noi critici (p. 12), dar va începe prin a-i sublinia caracterul inconsistent și rapsodic (pp. 9 și 10). Am putea să ne întrebăm atunci cu naivitate cum poate o singură lucrare reprezenta o mișcare căreia i se refuză în prealabil orice unitate și prin ce îi vizează pe Goldmann sau Richard acuzația îndreptată împotriva lui Barthes ? Cea de a doua parte a pamfletului ne va lămuri : această unitate a noilor critici, de negăsit, dar postulată, este mai degrabă privativă, este unitatea „erorilor comune care îi leagă” (p. 87). Demascînd ereticul prin excelență, sînt date în vileag toate ereziile, de vreme ce, sub ipocritele lor divergențe, toate sînt la fel de îndepărtate de adevăr. Nu am putea să-i negăm lui Raymond Picard o anumită logică inchiizitorială.

Să urmărim îndeaproape acuzația și, mai întâi, modul în care procedează ea. Ei bine, exact ca în secolul al XVII-lea. Sorbona (în sens teologic, ca la Raymond Picard) va extrage un anumit număr de propoziții nelegiuite din opera lui Jan- senius, vreau să zic a lui Roland Barthes. Iată-le : „Neron este omul îmbrățișării” ; „acțiunea tragică se definește prin relația dintre soare și umbră” ; „tragedia raciniană este centrată pe figura Tatălui” ; utilizarea unei „sexualități obsedante, dezlănțuite, cinice” ; erezia lui *homo racinianm*; păcatul stilistic al „habitatului eunucoid”. După ce cele șase propoziții au fost astfel extrase, apărării nu-i mai rămâne decât să se întrebe, dacă ele se găsesc într-adevăr la Jan- senius, dacă sînt nelegiuite. Am avea nevoie de un Pascal. Din păcate, noi nu putem veni decât cu modestele noastre cunoștințe.

Citat în fața acestui tribunal ecleziastic, iată ce voi declara. Sînt de acord că Raymond Picard are dreptul absolut să nu agreeze stilul lui Roland Barthes. Și eu simt uneori, citindu-l pe Barthes, o anumită agasare, iar dacă lui Picard nu-i place cîtuși de puțin „habitatul eunucoid” al lui Bajazet sau „imaginația descensională” a lui Racine, nici mie nu-mi plac în mod deosebit anumite adjective specific barthiene : „informațional”, „evenimential”, „viriloid”. Picard are deci tot dreptul să fie exasperat, ba chiar să facă și o criză de nervi, dacă are chef. Reacționăm la stil ca și la oameni, prin simpatie sau antipatie, iar Roland Barthes este primul care subliniază în *Gradul zero al scriiturii*, partea de umoare personală, biologică din „stil”. Ca să răspund somației acuzatoare, care face mare caz de aceste umori stilistice, voi spune că nu aș putea fi „solidar” cu ele, lucru literalmente absurd. Stilul lui Barthes este Barthes însuși și nu-l privește decât pe el. Aș putea totuși să fac observația că dacă orice scriere prețioasă are în mod inevitabil anumite elemente ridicole, începînd cu Racine și terminînd cu Giraudoux, ar însemna să fi îngrozitor de miop dacă nu ai avea ochi decât pentru excесе, fără să vezi niciodată reușitele. *Brule de plus de feux que je n'en allumai...* Desigur. Dar și : *Dans Vorient desert quel devint mon ennui*.¹⁴ Cel de-al doilea îl răscumpără pe primul. Barthes este într-adevăr un critic

¹⁴ Am considerat necesară, pentru o mai bună înțelegere a observației lui Doubrovsky, păstrarea citatului în original.

prețios, așa cum există poeți prețioși ; el încredințează bucurios jocului de cuvinte prelungirile reflecției, și paradoxului, expresia ironică a adevărului. Mi se par remarcabile (și foarte clare) formulări ca „s-ar părea că la Racine verbul *a iubi* este prin natura lui intransitiv" ; sau, în universul său tragic „ingratitudea este forma obligatorie a libertății" ; sau, „posibilul nu este nimic altceva decât contrariul" și altele de genul acesta. „*Eunucoïd* ? Este *ovoid* ceea ce are forma unui ou. *Deltoidul* are forma literei delta. Este vorba deci de un habitat care are forma unui eunuc". Și iată-l pe Picard prăpădindu-se de râs (p. 48). Să continuăm acest frumos raționament. Ce formă are ceea ce este „schizoid" ? Nu e rău să rîzi de Barthes și, în această privință, chiar o merită puțin. Ar fi însă mult mai bine să încerci să înțelegi de ce criticul acesta, pe care spirite admirabile, egale cu Picard din toate punctele de vedere, îl consideră drept un mare stilist, are uneori asemenea defecte. În mod evident, Barthes este fascinat de știință, mai ales de științele umane, al căror aport îl socotește, pe bună dreptate, capital. De aici vine tentația lui permanentă de a amesteca apele pure ale diamantelor sale clasice cu impuritățile vocabulelor științifice. Asperitățile stilului nu fac decât să reflecte dificultățile unei gândiri care ar vrea să reunească, într-o spinoasă sinteză, rostirea frumoasă a literaturii cu rostirea adevărată a științei. Nu pretind că Barthes nu ar fi criticabil — cine nu este ? Pretind că pentru a-i critica în mod întemeiat stilul, adică altfel decât printr-o simplă reacție personală (căci, în cazul acesta, pe cine ar interesa reacțiile lui Raymond Picard mai mult decât acelea ale lui X sau Y ?) ar trebui să încerci să-i pricepi intenția primară și să plasezi cuvintele incriminate în contextul general al discuției.

Or, eu cred că atât pe planul discuției teoretice cît și pe acela al examenului clinic, eseul lui Raymond Picard prezintă aceeași carență. Ai zice că Picard se străduiește să justifice nemulțumirea lui Flaubert față de criticii care : „...în loc să surprindă intenția autorului, să-i arate de ce nu și-a atins țelul și cum trebuia să procedeze, îl șicanează cu mii de lucruri în afara subiectului, pretinzînd totdeauna contrariul a ceea ce a vrut el". Ceea ce mă surprinde în acest atac sistematic este tocmai absența oricărui sistem de gândire și în această denunțare a incoerenței la altul, lipsa

totală de coerență. Pentru că acuzarea nu pare a se fi întrebat nici măcar o singură dată, deși era un lucru elementar, care este *sensul* general al încercării lui Roland Barthes, fie și numai pentru a-l condamna fără apel. Oricît de iritat, Raymond Picard ar fi putut să-și spună că acest Roland Barthes al cărui talent îl recunoaște uneori, nu este nici complet imbecil, nici un simplu exhibiționist, și că autorul *Gradului zero al scriiturii*, care a știut să sesizeze atît de bine mișcarea literaturii moderne, avea un anumit scop atunci cînd s-a hotărît să abordeze clasicismul. Dacă ar fi vrut să înțeleagă (nu spun să justifice) amănuntele scoase în evidență, ar fi trebuit să înceapă prin a căuta și a sublinia scopul acesta. Dar Picard nu face nici o clipă efortul. Ia de ici o formulă (omul îmbrățișării), de colo un concept (so- laritate, paternitate), de dincolo, așa cum am văzut, un simplu cuvînt (eunucoid) și comentează, critică, ironizează sau nimicește, după dispoziția de moment. Critica aceasta care adună din dreapta și din stînga, care extragela nimereală propoziții nelegiuite, care se agață de detalii de stil sau de gîndire fără să cume niciodată un centru, critica aceasta flecară și în același timp categorică, cade ea însăși, din plin, în dublul păcat de „impresionism” și de „dogmatism” pe

care i-l reproșează lui Roland Barthes.

Studiind teatrul lui Racine, Barthes are o intenție foarte precisă : vrea să aplice o metodă „structuralistă” care să permită o nouă lectură. Orice analiză implică un anumit punct de vedere, un anumit limbaj, și numai naivitatea de neiertat a criticii tradiționale o face să creadă ca domină istoria literară printr-un fel de survolare absolută. „Adevăratul Racine” este visul aberant al metafizicii realiste care dormi

tează în atîtea lucrări așa-zis pozitive. Barthes a hotărît deci (și este o alegere care îl angajează radical), să studieze dramaturgia raciniană dintr-un punct de vedere structural, în sensul pe care îl are cuvîntul acesta în antropologia lui Levi-Strauss : „joc de figuri pur relaționale”, studiate în modul lor de funcționare. Ori, de vreme ce structurile despre care e vorba nu sînt sociologice, ci psihice, va trebui ca ele să fie descrise în termeni psihanalitici (Tată, Eros etc.), fiind bine stabilit, spre deosebire de ceea ce pretinde să facă psihocritica lui Charles Mauron, că este vorba numai de a descrie

relațiile obiective ale universului racinian așa cum se manifestă ele în piese, și nu de a le lega de ipoteticele aventuri ale inconștientului autorului. Numărul extrem de redus al tipurilor de personaje și al situațiilor din teatrul lui Racine, constanța obsesiilor sale afective, a căror dinamică a fost în mod remarcabil analizată de Charles Mauron, îl autorizau pe Roland Barthes să întreprindă această cercetare ¹⁵. În cazul în care i se refuză dreptul de a o face, trebuiau aduse rațiuni teoretice solide ; nici urmă de așa ceva la Raymond Picard. Știu foarte bine, și în privința aceasta sînt de acord, că el condamnă folosirea abuzivă a psihanalizelor postume, bazate pe informații incomplete ; dar există o diferență radicală între îndoielnica autopsie mentală a unor autori morți de mai multe secole și simpla descriere în termeni psihanalitici a raporturilor efectiv detectabile între personaje. Argumentele folosite în primul caz nu au nici o relevanță în cel de-al doilea. Iar dacă psihanalizei ca limbaj i se neagă orice valoare, ceea ce mi se pare de altfel o absurditate, sarcina de a o dovedi revine, în orice caz, acuzării și nu apărării. Pentru a-l judeca pe Barthes în mod echitabil, sau măcar inteligent, trebuia deci să fie degajat mai întîi sensul tentativei sale, chiar dacă apărea apoi întrebarea, bazată însă pe rațiuni solide, în ce măsură este valabilă această tentativă și dacă el i-a fost sau nu pînă la urmă fidel. Dar nu există nimic asemănător în eseul lui Raymond Picard, și de aceea el rămîne o simplă diatribă.

¹⁵ Lingvistul Spitzer notase de multă vreme că „Racine are puține personaje pe scenă, dar epuizează toate posibilitățile de relații dintre ele”. *Linguistics and Literary History (Lingvistică și istorie literară)*, 1948.

Acestea fiind zise, să vedem acum dacă propozițiile incriminate se găsesc într-adevăr în *Augustinus*. Voi răspunde că se găsesc și nu se găsesc, de vreme ce există acolo, dar cu un sens în al cărui context Picard nu și-a dat osteneala să le situeze. Să luăm cele trei exemple selecționate de el : „Eros”, „Soare”, „Tată”. Ar fi putut tot atât de bine să aleagă *Camera*, *Hoardă*, *Tulburare*. Ii reproșează amarnic lui Barthes că introduce pretutindeni o sexualitate „obsedantă, dezlăntuită, cinică” (p. 30). Este adevărat că poți găsi adesea adjective ca „sexuat” sau „desexuat”, „falie” sau faimosul „eunucoid”. Dar tocmai că Roland Barthes a avut grijă să golească (și după părerea mea în mod exagerat) de orice conținut această sexualitate pe care o virtuoașă indignare ne-o prezintă drept „dezlăntuită” și „cinică” : „Situția lor față de raportul de forțe, împingându-i pe unii în virilitate și pe alții în feminitate, indiferent de sexul lor biologic” (*Despre Racine*, p. 42). Abuzul comis de Barthes, dacă este vorba de un abuz, este de a continua să vorbească un limbaj psihanalitic după ce i-a schimbat conținutul semantic, deci nu de a fi prea freudian, ci de a nu fi îndeajuns. Indignarea lui Raymond Picard este, în orice caz, fără obiect, și vine dintr-o simplă greșeală de lectură.

Al doilea punct este mai complex. După părerea lui Barthes, „orice fantasmă raciniană presupune — sau produce — un amalgam de umbră și lumină” (*op. cit.*, p. 48). „Peste tot, mereu, se realcăuiește aceeași constelație a soarelui tulburător și .i umbrei binefăcătoare (p. 49). Această constatare nu are nimic revoluționar în sine. Barthes notează el însuși că problema „fetișismului ochilor” la Racine fusese deja abordată de G. May și J. Pommier, iar J. Starobinski arătase foarte bine în studiul său intitulat *Racine și poetica privirii*, importanța centrală a fantasmei luminoase, a jocului umbrei și luminii. Barthes încearcă tocmai să treacă de la planul semnificației psihologice, la care se opriseră predecesorii lui, la acela al semnificației mitice. O dată în plus îl vedem pe Raymond Picard lucrând după o metodă sau mai bine zis o lipsă de metodă, pe care o cunoaștem acum prea bine. „Peste tot...” „Mereu...” Nu se poate, numără el pe degete, lipsesc două. „Solarul Alexandru iubește în Cleofile pe prizoniera sa ; Pyrrhus, înzestrat cu strălucire, găsește

în Andromaque marea umbră etc." (*Despre Racine*, p. 48). Și *Berenice* ? Dar *Iphi- genie* ? Picard triumfă. Puțin cam repede. I-ar fi fost ușor lui Barthes să regăsească același raport dintre umbră și soare între împăratul roman și regina Palestinei care cere „Mai mult-odihnă, Doamne, nu strălucire" (II, 4), sau Eriphile, captivă și atrasă irezistibil de un Achille incendiator al Lesbosului. Numai că relația merge aici de la femeie la bărbat sau, în limbaj barthian, umbra e cea care aspiră să absoarbă soarele și nu soarele să se înece în umbră. Dar să admitem că raportul acesta există în mod manifest în nouă tragedii din unsprezece : validitatea lui nu este cu nimic infirmată și nu ne rămâne decât să înțelegem motivele absenței în celelalte două tragedii. Când în restul operei se găsește o relație atât de constantă, o absență este și ea un mod de semnificare. Pentru a distruge teza lui Barthes ar trebui să se arate că în tematica raciniană nu există nici un raport semnificativ între solar și nocturn, pe scurt, că este imposibil să se degajeze aici un sens mitic.

Raymond Picard se apropie de două ori de adevărata problemă, fără să o abordeze însă direct. Neputînd nega, pentru că nici nu avea cum, o anumită prezență obsedantă a jocului dintre umbră și lumină la poetul nostru, el îi reproșează solarității lui Barthes de a fi o falsă categorie explicativă, dat fiind că variază în funcție de ceea ce pretinde că •explică. Obiecția era aproape justă : dar formulată astfel devine absurdă. Categoria „solar" a lui Barthes nu este cu adevărat explicativă pentru că nu este elaborată suficient, pentru că rămîne în mod constant aluzivă, pentru că nu articulează clar structurile mitului personal, la Racine, cu structurile constante ale mitologiilor solare. Ruptă de dinamica ei proprie și lipsită de orice legătură cu celelalte forțe propulsive ale imaginației raciniene, „solaritatea" devine o simplă categorie statică și descriptivă, care, într-adevăr, nu lămurește suficient. Dar obiecția lui Picard este cu totul alta : solaritatea este un atribut moral la Alexandre, o stare de fapt la Neron, o particularitate a mitologiei grecești la Phedre etc. Un *concept* care variază astfel în funcție de ceea ce vizează ■este illogic. Dar aici nu este vorba de un concept, nici de relații logice măsurabile cu metrul de platină depus în pavilionul de la Breteuil. Ajungi să te întrebi dacă Raymond Picard bănuiește măcar că există o gîndire *poetică*, sau

pur și simplu afectivă, care găsește în elementele naturale însăși materia cu care se hrănesc imaginația și sensibilitatea. E neplăcut ca trebuie să mai amintim asemenea truisme după lucrările lui Bachelard. Evident, o categorie emotivă cum e cea a „solarului” își schimbă semnificația în funcție de diversele nivele de activitate pe care le desemnează (activitate erotică, socială, politică și chiar intelectuală, dacă ne gândim la — valerianul *Midi le Juste* sau claudelianul *Partage de Midi*). Percepția metaforică care se află în miezul oricărei poezii este o percepție adevărată a realului, numai că situată pe un alt plan decât percepția practică sau științifică. Nu am putea să reproșăm efortului de înțelegere a poeziei faptul că-și modelează categoriile după obiectul său, și nici să refuzăm unei critici a metaforei dreptul de a fi ea însăși parțial metaforică.¹⁶ Barthes a procedat deci bine urmărind dezvoltarea mitului solar la Racine de la o piesă la alta, la diferite nivele și sub diferitele fațete ale expresiei sale ; singura sa greșeală este de a nu fi făcut-o cu destulă precizie și vigoare. Totuși, Raymond Picard nu se mulțumește cu această rezervă și-ți dai repede seama unde vrea să ajungă : „Și chiar dacă domnul Barthes ar li reuși să ne arue că există în tragedia raciniană un mit ■,ol.tr, cu ce am li mai câștigați ? Avem de-a face nu atât cu o rdlecție lilo/olică cât cu un joc de tipul *Întrebare : Ce arde ? lui spnus : Incendiul, soarele, inima mea, friptura...*” (p. 23). Kamii înmărmurit citind asemenea ineptii. Ele amintesc de tot ce era mai neghiob într-un anumit raționalism la modă în secolul al XVIII-lea, care credea că scapă de „metafizică” prin glume. în definitiv, ceea ce i se reproșează lui Barthes nu este, reproș acceptabil, că nu și-a aprofundat suficient ancheta, ci că a întreprins-o.

16 Dacă critica lui R. Barthes se prezintă conștient și frecvent ca o înlănțuire de metafore, aceasta se poate spune despre orice critică, înce- pi'nd cu aceea a lui R. Picard, atunci când afirmă de exemplu că în *Andromaque* „linia evenimentului acoperă inevitabil linia punctată a fatalității”. Când Barthes spune despre Neron că este „omul îmbrățișării”, nu este deloc nevoie ca acesta să-și petreacă timpul pe scenă îmbrăți- șindu-și partenerii. Este de- ajuns faptul că „îmbrățișarea” indică modul în care Neron se agață de ființe și de lucruri, pentru a deveni mai puternic și în același timp pentru a le sufoca. îmi pare rău că trebuie să fac asemenea precizări, dar, după toate aparențele, acesta este nivelul la care Raymond Picard a vrut să plaseze discuția.

Or, este pur și simplu aberant să nu știi sau să refuzi să știi, în 1965, tot ce datorează expresia poetică, și în special cea tragică, gândirii mitice.¹⁷ Dacă tragicul racinian, în ciuda prețiozităților sale, ne mai emoționează încă, este pentru că a știut să ajungă la acel „tuf arhaic” cum bine spune Roland Barthes, pentru că a știut să atingă marile fibre arhetipale care ne guvernează emoțiile. Nu este deloc nevoie să-i invocăm aici pe Bachelard sau pe Jung, pe Mircea Eliade sau pe Gilbert Durând : e suficient să-i fi citit pe Aristotel. Cum ar putea exista „catharsis” în teatru, dacă drama nu ar fi psihodramă, dacă ea nu ar proiecta, în jocul figurilor legendare pe care le suscită, tot ce e mai profund, mai primitiv în „groaza” și în „mila” noastră ? Trebuie să credem că nu este o simplă întâmplare faptul că Racine a fost fascinat de anumite teme ale mitologiei grecești, sau Corneille de istoria Romei și nu e o simplă coincidență faptul că tocmai miturile grecești au servit drept ilustrare limbajului psihanalizei sau chiar drept modele pentru ancheta ei. Dacă e adevărat că poezii dintotdeauna, de când există lumea, au simțit ca într-un anumit fel condiția umană este locul unei lupte dintre Zi și Noapte, Umbră și Lumină (și mai mult decât toți, poetul admirabil care a putut să scrie : „Iar moartea, care stinge lumina-n ochii mei, / Va șterge pata neagră din strălucirea ei...”), atunci, a încerca să elucidezi sensul particular pe care-l ia în universul racinian această mare înfruntare cosmică înseamnă, în mod evident, să ajungi la centrul său viu, la focarul strălucirii sale intime. Rămîne de discutat dacă tentativa lui Barthes a reușit sau nu. Dar să o refuzi ca

17 Așa cum amintește George Steiner în recentul său eseu, *Moartea*

tragediei, declinul tragediei este strîns legat de declinul unei viziuni organice a lumii și a contextului ei mitologic, simbolic sau ritual." (p. 212). Sîntem cu atît mai uimiți că Raymond Picard poate să scrie asemenea ineptii cu cît declară în introducerea sa la *Phedre* : „...ca Platon în cazul

lui *Er* sau al *Peșterii*, el (Racine) a pus în mișcare în teatrul său o explicație metaforică a condiției umane, susținută de muzică și de poezie : într-adevăr, tragedia *Phedre* este un mit dramatic". Dar nu există două adevăruri, unul pentru Picard și altul pentru Barthes. *Phedre* este în tr-adevăr „un mit dramatic” și Picard are dreptate, — *împotriva lui Picard*.

nesemnificativă, în vreme ce ea constituie calea de acces spre una dintre semnificațiile esențiale, este, pentru criticul de astăzi, o orbire de neiertat.

Cred că un aspect precis cum e acesta ne face să sesizăm mai bine decât toate manifestele teoretice la un loc prin ce se opun noile tendințe critice celor vechi și să vedem limpede care sînt rațiunile apariției și dezvoltării lor. Valoarea noii critici constă nu atît în răspunsurile ei, oricînd contestabile, cît în întrebările esențiale și, pînă acum ignorate, pe care le pune. Dacă există vreo noutate, atunci ea se află în întregime în interogație. Toți comentatorii au notat importanța eredității și a „sîngelui” în teatrul lui Racine : trebuie însă apreciat sensul lor exact. Cît despre Roland Barthes, el vede în sîngele „care ocupă un loc cu totul special în metafizica raciniană”, „un substitut extins al Tatălui” (p. 70). Dar paternitatea ca și sexualitatea au pentru Barthes o semnificație specială ¹⁸ : „Și într-un caz și în celălalt nu este vorba de o lealitate biologică ci, în primul rînd, de o formă : Sîngele este

18 E cu atît mai puțin de înțeles reproșul lui R. Picard : „Nu știu deci prea bine ce semnificație să dăm termenilor de *Tată* (cu majusculă), dc *Eros*, de *Greșeală*, *Lege*, *Sînge*, care revin tot timpul” (p. 25).

o anterioritate mai difuză și prin urmare mai cumplită decât Tatăl... *Ad litteram*, Singele este, așadar, o Lege, ceea ce vrea s.i însemne o legătură și o legalitate. Singura mișcare îngăduita fiului este să se rupă, nu să se desprindă" (p. 70). Departate deci de a fi „vrut să descopere o sexualitate dezlănțuită", așa cum îl acuză Picard (p. 34), se poate spune că Roland Barthes face exact contrariul : purifică relațiile carnale pînă într-atît îneît le dă o transparență metafizică : „Această luptă neîmpăcată dintre Tată și fiu este cea dintre Dumnezeu și creatură" (*Despre Racine*, p. 70). Dacă Barthes greșește, o lăce dintr-un exces contrar celuiia care îi este reproșat, și în ce mă privește, eu cred că Mauron, luînd mai literal relațiile de rudenie, ajunge la o descriere mai precisă și mai exactă : defectul analizei „structuraliste" este, după părerea mea, de a crede că poate explica mișcarea concretă a existenței reale printr-un combinat de figuri și semne operatorii ; de a avea ca punct de plecare iluzia că realitatea umană ține, în ultimă instanță, de o înțelegere științifică, în timp ce ea nu poate fi decît de competența unei înțelegeri *dialectice*.¹⁹ Oricum ar sta lucrurile, Roland Barthes ne face să descoperim, la baza raportului de paternitate, o relație de autoritate, pe care o socotește fundamentală, și situează contradicția tragică a universului racinian la nivelul luptelor pentru putere. Putem fi sau nu de acord cu această interpretare : personal o socotesc justă, dar cu importante rezerve față de amănuntele analizei. Eu ajung la aceeași concluzie, însă pe alte căi, și sînt de acord că unii o pot considera falsă.

Raymond Picard nu este de aceeași părere, și, o dată în plus, nu contestă deloc *validitatea* interpretărilor lui Roland Barthes ci *utilitatea* lor : „...ce interes poate avea constatarea că în tragedie, ca în orice societate umană, un anumit individ are, din rațiuni politice, familiale, spirituale, putere sau influență asupra altuia ?" (pp. 39—40). Ce interes ? întrebarea e nostimă și confirmă, dacă mai era nevoie, lipsa totală de înțelegere manifestată deja pe deplin în legătură cu importanța mitului. La greci sau la Shakespeare, la Corneille sau la Racine nu există acțiune tragică decît în universul *măreției*. „Tragedia nu cunoaște decît regi sau prinți ; dar neferi-

¹⁹ Vom reveni în detaliu asupra acestei probleme în partea a doua și a treia a lucrării noastre.

cirile umane, notează Corneille cu regret în prefața la *Don Sanche*, sînt disprețuite de istorie dacă nu s-au abătut asupra vreunuia din aceste capete încoronate..." Nu este deloc o întîmplare că demnitatea tragică cere, cum spunea tot Corneille în altă parte, „un mare interes de Stat sau o pasiune mai nobilă și mai bărbătească decît dragostea". George Steiner amintea nu demult că „nu există nimic democratic în viziunea tragică. Personajele regale și eroice pe care zeii le onorează cu răzbunarea lor se situează mai sus decît noi în ierarhie." (*op. cit.*, p. 175). Ca să existe *cădere* (și aceasta este, după definiția lui Aristotel, esența tragediei), trebuie într-adevăr să existe *înălțime* : personajul comic, valet sau negustor, nu ar putea să „cadă" pentru că el este, prin natură, „jos". George Steiner a arătat că viziunea tragică este totdeauna legată de o civilizație aristocratică și dispare odată cu declinul acesteia ; cînd secolul al XIX-lea va cunoaște avîntul optimismului burghez și cînd Romanticii, fideli discipoli ai lui Rousseau, vor hotărî că nu pedeapsa este urmarea firească a crimei, ci izbăvirea, tragedia nu va mai exista. în orice caz, în secolul al XVII-lea sensul măreției se confundă cu ordinea monarhică. Metafizică și istorie coincid : cu cît omul vrea să fie mai „mare" din punct de vedere politic și etic, cu atît căderea lui va fi mai mare. „Raportul de autoritate", „relația de forță" despre care vorbește Barthes, se află chiar în miezul universului tragic, așa cum se află în miezul universului monarhic. Criza puterii este la baza suferințelor orgoliosului Oedip, regele Tebei; ea dă un sens deplin sacrificiului fiicei sale, Antigona ; tot ea accentuează agonia lui Lear, care își pierde rațiunea odată cu pierderea regatului. Nici nu s-ar putea să fie altfel la Racine. Și nu în virtutea unei „legi a genului" care ar ține numai de istoria literară : această „lege", departe de a fi un principiu explicativ, trebuie să fie ea însăși explicată. Geniul lui Racine rezidă tocmai în rigoarea cu care a înțeles-o. La Pyrrhus sau la Titus, la Agamemnon sau

la Mithridate, criza sentimentului nu are sens decît în contextul unei crize a puterii, morale sau politice, asupra propriei persoane și asupra celorlalți. Arta supremă a lui Racine constă în a ne arăta, în personajul lui Neron, iubirea inextricabil legată de voința de putere : Neron se eliberează în mod efectiv de dubla tutelă a Agrippinei și a lui Burrhus și se afirmă ca

împărat doar în măsura în care poate, nepedepsit, să și-o aproprieze pe Junie; dar, chiar în clipa în care crede că a ajuns la putere, o și pierde în alienare erotică. Nu există nici o tragedie a lui Racine care să nu fie în mod fundamental spectacolul unei „relații de forță” în încleștare cu un Eros subversiv care compromite Ordinea.

Acesta este pînă la urmă sensul „ecuației” lui Barthes :

A este atotputernic asupra lui B
A iubește pe B care nu-l iubește,

ecuație care îl irită atît de tare pe Picard. Prezentarea poate să displace și mărturisesc că și mie mi se pare a fi în mod inutil matematică : critica nu este nici o clipă o „algebră”, în ciuda speranțelor secrete ale structuraliștilor. Dar, repet, dacă există amănunte contestabile în această interpretare, nu poate fi însă condamnat spiritul care o animă și care trebuie să orienteze orice cercetare dornică de a pătrunde dincolo de suprafață. De la „hoarda” primitivă la Curtea lui Ludovic al XIV-lea, bineînțeles cu deosebiri importante, ba chiar esențiale, pe care Barthes nu le indică suficient (este ceea ce aș numi *nivelul politic*, la care *Despre Racine* nu se situează niciodată), esența tragediei rămîne totdeauna fixată asupra unui conflict primordial. Familial sau politic, moral sau teologic, de la Tată la Prinț și de la Prinț la Dumnezeu, același principiu de Autoritate și de Ordine încearcă să supună Natura, provocînd ca răspuns dorința ei de revoltă și de eliberare.²⁰ Tragedia constă în eșecul radical al acestor două tentative care se ciocnesc și se anihilează. Poți să fii sau nu de acord cu modul în care Roland Barthes folosește „relația de autoritate”, sau cu definiția pe care i-o dă, sau pe care o propun eu ; dar să spui precum Raymond Picard că raporturile de „putere sau de influență” nu au nici o

BARTHES, TU PRICINA A SUFERINȚEI MELE / 13

importanță în tragedie este, pur și simplu, o aberație.

„Se simt ei oare angajați în *Despre Racine* ?” îi întreba R. Picard pe „reprezentanții noii critici”. „Se regăsesc în ea ? Am fi bucuroși să o știm.” Observațiile precedente îmi vor permite să-i răspund. Noua critică nu este nici o școală, nici un club și nici o francmasonerie. Cei care se simt atrași de drumurile nebătute și vor să le cunoască, nu-și propun să se complimenteze reciproc sau să fie cât mai aproape unii de alții, ci, dimpotrivă, să-și confrunte, la nevoie chiar să-și conteste liber și deschis descoperirile. Lui Charles Mauron nu-i place deloc critica inspirată de Bachelard, și o spune ; între intimismul lui Georges Poulet și obiectivismul lui Lucien Goldmann există o adevărată prăpastie ; Jean Starobinski arată limpede care este diferența dintre critica lui, strâns legată de demersul filozofiei, și lucrările psihanalitice sau marxiste, de factură științifică. Am arătat eu însumi care sînt obiecțiile și rezervele mele față de multe aspecte din *Despre Racine*, rezerve care, dacă nu sînt desigur acelea ale lui Raymond Picard, nu sînt mai puțin importante și reale. „Solidaritatea intelectuală afișată cu atîta bunăvoință”, spune R. Picard. Bunăvoință ? Ați văzut exact contrariul. Solidaritate ? Este evident, cred, că Roland Barthes este singur răspunzător pentru stilul și gîndirea lui, pentru conținutul și forma analizelor sale. El nu vorbește nici în numele meu și nici în numele altora, ci într-al lui, ca orice scriitor, și este de-ajuns. Și totuși, într-un anumit sens, da, mă consider solidar. Cînd, prin metode care ne dau înapoi cu trei secole, se extrag „propoziții nelegiuite”, detașate cu grijă de contextul lor, cînd se fac șicane cu privire la literă, fără încercarea de a se ajunge la spirit ; cînd afirmațiile, frazele sau cuvintele sînt despărțite de semnificația generală care le susține și devin astfel derizorii și absurde, ca orice gest rupt de intenția lui, atunci mă simt desigur solidar cu Roland Barthes. Însăși carența procedeului prin care este atacat îmi dovedește temeiul cercetării lui, îndreptată în întregime spre un sens global, considerînd fiecare element al unui vast teatru ca piesă a unui ansamblu, și fiecare parte ca fiind legată de un tot. Dar mai mult decît atît. Cînd sînt incriminate nu concluziile, totdeauna discutabile, ale acestei anchete, ci însuși obiectul său ; cînd, ori de cîte ori această anchetă merge dincolo de sensul de suprafață al teatrului racinian și indică semnificațiile existențiale și mitice marii profunde, se

spune : „inutil ! fără interes”, atunci mă simt pe deplin solidar cu Roland Barthes. Pentru că, în această dispută la care Anticii îi provoacă pe Moderni, văd ivindu-se, sub bicornul academic, urechea obscurantismului. ÎN SFÎRȘIT, VENI MALHERBE

Am vorbit destul despre Barthes :

Zadarnic Academia-1 cenzurează,
Publicul a-l admira se-nversunează.

Și pentru că, afirmă strategii, cea mai bună formă de apărare este atacul, să purtăm sămînța războiului și la adversar. Vreau să spun, să mergem să vedem ce se întîmplă în tabăra lui Picard și a prietenilor săi. Dealtfel, sîntem invitați chiar de unul dintre ei, care opune criticii „pretențioase” a lui Roland Barthes lucrările lui Raymond Picard, și ni le propune drept model.²¹ Dacă se consideră că drumurile nou deschise nu sînt decît niște impasuri, și dacă se trage de aci concluzia, așa cum a făcut-o Raymond Picard, că trebuie „să se caute altundeva — și mai ales să se caute bine”, să vedem ce ni se oferă în schimb. Nu știu dacă există o nouă critică, dar știu cu siguranță că există una veche care și-a trăit de mult traiul. Impresionistul ia o operă, o miroase ; merge din senzație în senzație ; ni le împărtășește ; flecărește ; după cum are talent sau nu, ni se pare interesant sau, dimpotrivă, plictisitor la culme : în orice caz, nu e ceva serios. Critica de fantezie devine în cele din urmă fantezistă. Cît despre erudit, el rămîne oricum în exterior : își interzice să intre în operă ; o pipăie, o cîntărește în palmă ; înconjurat de fișiere, caută izvoare și influențe ; ca să apreciezi sentimentul naturii la Rousseau trebuie mai întîi să cunoști sistemul de transporturi și posibilitățile de a călători în secolul al XVIII-lea: „M'iiiiimcntul vine abia după aceea și mai la urmă, dacă mai

ix isia vreo urmă. Nu e vorba de o caricatură, este chiar

21 Edouard Guitton, Scrisoare către *Le Monde* (13 noiembrie 1965). Vom mai reveni la această scrisoare.

subiectul unui curs celebru. „Intuiția” și „erudiția” sînt de cincizeci de ani încoace cele două mamele ale criticii tradiționale. Deși nesecate, se pare că laptele lor nu mai este lotuși hrănitor. Oamenii și-au adus dintr-o dată aminte de existența operelor înseși. Printr-o revoluție de palat, unii merg pînă la a proclama primatul lor, și sînt fericiți să constate că Raymond Picard face parte dintre aceștia. Îmi pare rău însă că, devenind partizanul primatului valorilor „estetice” și „propriu-zis literare”, și-a consacrat pînă acum toată energia urmării neobosite și perseverente a „carierii” lui Racine în toate meandrele ei. Dar să trecem peste aceasta. Evident, aici contează nu atît practica, cît teoria.

În opoziție cu delirul subiectivist și paralogic, ca să nu spunem paranoic, al lui Roland Barthes, ce-și propune Raymond Picard să spună simplu și modest (vom vedea că și et și prietenii lui sînt tare modești) ? *Adevărul*. Nici mai mult, nici mai puțin. Și nu oricare adevăr, ci acela *obiectiv*. Să cităm acest fragment de antologie : „Există un adevăr al lui Racine, în privința căruia toată lumea poate să cadă de .icorcl. Bazîndu-se în special pe certitudinile limbajului, pe implicațiile coerenței psihologice, pe imperativele structurii textului, cercetătorul perseverent și modest ajunge în cele din urmă să degajeze evidențele care determină întrucîtva zonele de obiectivitate : doar de aici încolo poate face — cu multă prudență însă — anumite interpretări” (p. 69). Te simți din-
ir o dată liniștit, nu e prima oară cînd auzi așa ceva. Pentru i.i R. Picard nu vrea să spună pur și simplu că înainte de a iace interpretări literare trebuie să ai o înțelegere literală și cunoștințe indispensabile ; e o cerință mult prea evidentă și modestă ; nu, el merge mai departe, chiar prea departe și ne prezintă o filozofie completă. Adevărul, definit ca „acord mire spirite” ; obiectivitatea obținută prin acumularea faptelor, de unde răsare pînă la urmă o ipoteză : iată-l pe Brun- silivicg, pe I.alande. Ne găsim din nou pe vremea Spiritua-

1 imiiiiiii și a Inducției. De atunci, bineînțeles... Știința mo-

dermă, și ea la fel de delirantă, nu mai așteaptă mare lucru de la empirismul baconian ; vizionară, în loc să-și construiască conceptele cu fragmente de realitate, își inventează propriul univers odată cu propriile ei semne. Dar „coerența psihologică” ? Vai ! unii ca Freud, Jung. Adler au venit să complice, era să spun să complexeze lucrurile : cu ambiguități, ambivalențe, „inconștient”, sau „rea credință”, de nu mai știe omul prea bine ce este un sentiment sau un caracter. Cît despre „certitudinile limbajului”, despre ce limbaj să fie vorba ? Despre acela al lui Racine ? în afară de sensul lexicografic, pe care reușim cel mai adesea să-i definim cu precizie, falsa lui transparență este înșelătoare și trimite, după cum vom vedea, la sensuri multiple, ambigue și ele, și greu de fixat. Limbajul nostru ? Acela al Tuturor ? Mai putem în mod serios, astăzi, cînd de la Joyce la Beckett, de la Ionesco la Pinget, literatura însăși contestă categoric limbajul acesta, mai putem oare să ne bazăm în critică pe pseudo-certitudinile lui ? Și dacă am face-o, l-am putea oare „înțelege”, fără nici un inconvenient, pe Racine cu ideile lui Joseph Prud’- homme ? Se mai poate oare spune, așa cum face Antoine Adam, pe care îl citează Roland Barthes, că scena cutare sau cutare din Mithridate „emoționează ceea ce avem mai bun în noi” ? în privința lui „mai bun” sîntem lămuriți. Și care „noi” ? Profesorul acesta respectabil ? Burghezul secolului -ai XX-lea ? Papuașii ? Afară doar dacă nu este vorba de Omul etern. Nu există, și Roland Barthes a spus-o deja foarte bine, limbaj „inocent” sau „neutru”. Impostura criticii tradiționale, pentru că ni se vorbește de impostură, este de a lua tot timpul truismele drept Idei platonice și platitudinile drept Adevăruri inteligibile. „Majoritatea criticilor își închipuie că un semnal de oprire superficial este cheazăia unei mai mari obiectivități : rămînînd la suprafața faptelor, le-am respecta mai mult; timiditatea, banalitatea ipotezei ar fi o dovadă a validității sale” (*Despre Racine*, p. 199). Nici că s-ar putea spune mai bine. Nu există certitudini ale limbajului/wi ci ale *diverselor* limbaje, pe care ești pus în situația să le alegi, în mod spontan sau deliberat. Dar, decît o discuție teoretică, cînd bine să vedem „adevărurile obiective” ale lui Raymond Picard la lucru. În exemplu ne va lămuri. Pudic iritat de interpretarea „sexuală” dată de R. Barthes relațiilor

dintre Hippolyte și Aricie, potrivit căreia Aricie „vrea să scoată la iveală, ca din- ir o carapace secretul virginității lui Hippolyte”, R. Picard rectifică greșeala. Realitatea este cu mult mai simplă și mai sănătoasă : „Atitudinea ei este clară. 11 iubește pe Hippolyte și, pentru a se justifica, observă că are toate motivele să prefere, în locul unui aventurier, de exemplu, un erou mândru, care nu a cunoscut niciodată slăbiciunile dragostei” (pp. 31[^]> 32). Deci Aricie *începe* prin a iubi. Este un fapt brut, ceva ca un fenomen natural. Iubește pur și simplu, fără să știe prea bine pe cine, nici de ce. Un frumos și nobil sentiment, irațional, o știm cu toții. Iar *apoi*, pentru că ființa umană este *și* o conștiință și nu începe să iubească așa cum începe afară să se înnozeze, Aricie își va căuta motive : dragostea castului Hippolyte va deveni *retrospectiv* și potrivit codului galant al epocii, o „victorie” a ei. Această analiză, despre care autorul său crede că ține de bunul-simț, implică de fapt o poziție idcologică, o anumită metafizică : fenomenele mentale sînt *date* ale conștiinței, care nu au nici un sens intrinsec și pe care se grefează *a posteriori* semnificații. Or, Brentano ne a învățat că orice conștiință este intențională, Freud că *mur* comportare este semnificativă și Marx că orice gîndire r te interiorizarea unei situații obiective. Desigur, Racine nu-i citise pc toți acești autori, dar, și este de fapt același lucru,

- iva geniu, adică o cunoaștere intuitivă a omului concret.

< iți numai îndelungata confidență a Ariciei către Ismene *il'hcdre*, II, 1), și vei vedea că Racine, mai puțin simplu decât exegeții lui, a reunit cu o artă extraordinară toată complexitatea și toată ambiguitatea care se află în miezul oricărui sentiment. Aricie începe deci prin a evoca în detaliu, cu insistență, situația în care se află : „Ai mei cu toții pieriră în lupte ucigăse”. Amintește de interdicția politică dată de Tezeu împotriva ei : nu are voie să iubească. În această situație se I" "duce ceea ce seamănă cel mai mult cu un „fenomen natural”, un *coup de foudre* fizic, pe care buna-cuviință se străduiește să-i sublinieze negativ :

*Dar vezi, nu sînt cuprinsa de-o
josnica dorința Și nu mă-ncîntă
numai frumoasa lui ființă.*

Chiar atracția fizică nu este însă lispită de semnificație : trupul vorbește. După cum impulsul neașteptat care îi împinge unul spre altul pe principesa de Cleves și pe Domnul de Nemours, în romanul Doamnei de La Fayette, *makes sense*, cum bine spune engleza, secretă propriul său sens²², simplul elan al cărnii spre Hippolyte este imediat pătruns, pentru Aricie, de un sens pe care ea nu îl ascunde cîtuși de puțin, dimpotrivă, îl dezvăluie cu o deplină luciditate :

■ *Nu ! Să-mblînzesc voința ce nu vrea
să se-nfrîngă Să-nduioșez un suflet ce
nu știe să plîngă,
Să țin legat în lanțuri pe robul
răzvrătii Ce nu-și dorise jugul și-i
poartă fericit,
E tot ce vreau ! Aceasta mi-e scumpa
năzuință Să cucerești pe Hercul?
Ușoară biruință!*
■ *În mrejele ispitei nu-i greu
să fie prins Iubitul ce se lasă
de bună voie-nvins.*

înseși bătăile ca de ciocan ale versurilor comunică în-
cordarea întregii ființe, voința vecină cu iritarea fizică,
care

o îndeamnă pe Aricie să se facă stăpînă pe Hippolyte, ca
pe

o pradă. Acest aspect al violenței a fost tradus de Roland Barthes, pe plan sexual, prin metafora violului. Dar violarea lui Hippolyte nu este sexuală : mai exact, sexualitatea este aici purtătoarea unui sens complex, de vreme ce orice motivație este supradeterminată. Victoria în dragoste a Ariciei asupra eroului legendar (să nu uităm acest lucru) alcaștității, nu este numai aceea a unei femei asupra unui bărbat, ci a unei prințese captive asupra fiului regelui învingător. În- Iruiarea erotică este și o *luptă* : trebuie să-i „îmblinzească” • „i I „înduioșeze”, să-i țină pe rob „legat în lanțuri”, să-i impună un „jug”. Metafore galante, dacă vreți : limbajul .uiM.i convențional, și geniul lui Racine este tocmai de a fi și înc să-i utilizeze ca și pe celelalte convenții ale epocii pentru scopurile lui proprii, dobîndește, într-o situație dată, o_ semnificație precisă. Această luptă erotică este o *revanșa* care va transforma în mod miraculos condiția Ariciei: din cap^ ii vă umilită („sărmană jucărie”, „singura urmașă a unui falnic rege”), tratată de Tezeu ca o „nelegiuită” (V, 3), iată că; a devenit „glorioasă”, superioară Fedrei, stăpîna ei reală, care-l „învinsese pe Tezeu” („Cu asemenea izbîndă eu n-aș fi mulțumită”), superioară pînă și eroului eroilor, Hercule („Să c ucerești pe Hercule ? Ușoară biruință”). Triumful acestor- „arme” galante îi va da din nou detronatului Erechtee —» grație singurului dintre „nepoții” lui care a scăpat de la, moarte — întreaga lui strălucire. Dragostea Ariciei, ca orice; comportare, poate fi înțeleasă în funcție de intențiile ei : este în același timp vis (răsturnare magică a unei situații, satisfacere simbolică) și început de acțiune (înlăturarea jugului lui Tezeu, cu succes de altfel, pentru că în ultimul vers al piesei, Aricie devine „fiica”). Pentru Aricie, a-l iubi pe Hippolyte, înseamnă deci a iubi *prin Hippolyte* (la nevoie chiar *împotriva* lui Hippolyte), înseamnă a înnoda prin el, ca în orice dragoste, legături în același timp reale și imaginare i u lumea, legături care integrează elanurile cărnii într-un des- > lin personal și totodată interiorizează o situație istorică. Pe suin, a iubi nu este niciodată un fapt brut, ci o comportare care proiectează spontan posibile și care poate fi înțeleasă în lîni'ic de acestea.²³

23 Asupra acestui aspect mă despart de interpretarea lui R. Barthes care ajunge în mod curios la aceeași concluzie cu R. Picard : „S-ar părea iă Ja Racine verbul_ a *iubi* este prin natura lui

IN SFIRȘIT, VENI MALHERBE / **3**

**Nu trebuie deci să ne grăbim să corectăm „greșelile” lui
Barthes prin tresăririle îngrozite ale unei înțelepciuni
seculare**

intransitiv ; nu ne este. dădă decît o forță indiferentă față de
obiectul ei și, ca să spunem lucrurilor pe nume, o esență chiar a
actului, ca și cum actul s-ar consuma în afara oricăror termeni" (p.
80). Ca un bun existențialist, nu aș putea ti de acord ru această
viziune în întregime freudiană asupra unei „forț^

IV

și nici să vedem în „evidențele” psihologice prea simple, ca să nu spunem simpliste, „adevăruri obiective”. În critică, ca și în filozofie, nu te poți baza, fără o verificare prealabilă, pe certitudinile bunului-simț sau ale limbajului comun, care nu acoperă adesea decât insuficiențe de gândire. Iată de ce primele două puncte ale contra-programului lui Raymond Picard, de mult depășite, ni se par inacceptabile. Să-I abordăm pe al treilea, cel mai important. CE ESTE LITERARUL?

Cercetătorul perseverent și modest dispunea, vă amintiți, de o a treia cîrjă pentru demersul său prudent: „imperativele structurii genului”. Sîntem în sfîrșit în miezul dezbaterii. I,ăsîndu-1 pe Racine și pe Roland Barthes, Raymond Picard îi atacă pe „noii critici” în general : ei dau dovadă de o totală „indiferență față de structurile literare” (p. 119) ; ei nu cred în „specificitatea *literaturii*” (p. 117). Oamenii ăștia se vor „structuraliști” : totuși, nu este niciodată vorba de structuri literare, pe care le distrug sau le ignoră, ci de structuri psihice, sociologice, metafizice etc. Nenorocirea e că în- tcesîndu-se numai de „dedesubturile operei”, după expresia lui J.-P. Richard, „noii critici” sînt ca un bărbat căruia îi plac femeile, dar care, printr-o stranie perversitate, nu poate s.i le aprecieze decât privindu-le cu raze X...” (p. 128). „Profunzimea” atît de des invocată de ei nu este decît o iluzie»

o simplă metaforă : „Profunzimea unei expresii constă în. eee.i ce spune e.i, în implicațiile a ceea ce spune și nu neapă- i.n în cee.i ce ar putea să ascundă și în același timp să dezvăluie. I)c ce trebuie neapărat ca profunzimea să fie legată de obscur și invizibil ?” (p. 134) Această frumoasă profesiune de credință raționalistă plasează disputa la adevăratul său nivel. I-am regăsit pe Brunschvicg și pe Lalande iar acum pe Valery : e mult mai bine. Căci la urma urmelor adevărata întrebare nu este „Vă place Barthes ?” ci „Ce este literarul ?”. Raymond Picard joacă acum cu cărțile pe față, lucru pentru care îi sintem recunoscători. O să ne arătăm și noi, la rîndul nostru, cărțile. Dar cum întrebarea este imensă și cum nu poate fi vorba în limitele acestui eseu de a trata problema în toată amploarea ei teoretică, mă voi limita la sublinierea cîtorva aspecte care mi se par esențiale.

Pentru Raymond Picard lucrurile sînt cît se poate de simple, lucru care îi permite să fie categoric, invocînd cea mai pură tradiție „clasică” : „...literatura este activitatea voluntară și lucidă a unui om care se consacră, în funcție de normele și de exigențele pe care și le-a însușit, unei munci de ■exprimare” (p. 138). Trebuie deci să reactualizăm „toate noțiunile clasice referitoare la literatură” pe care, de cînd cu Rimbaud și mai ales de cînd cu dadaismul și

suprarealis- mul, secolul nostru l-a cam uitat. Să cauți, așa cum face noua critică, ceea ce este *primar*, să vrei întotdeauna să ajungi la *primitiv*, înseamnă să alegi ceea ce este „inform” și „brut”, înseamnă, într-un cuvînt, „să te instalezi în preliterar și să negi literatura” (p. 137). Această luare de poziție are meritul de a fi absolut sinceră ; în plus, ea pune cu multă precizie adevărata problemă. Trebuie să remarcăm imediat că afirmațiile acestea, chiar dacă energice, nu sînt mai puțin gratuite, vreau să spun avansate, sau mai degrabă aruncate, fără nici cea mai mică încercare de a le dovedi. Orice ar crede Raymond Picard, „clasicismul” acesta nu este deloc un adevăr evident, care ar revela esența eternă a literaturii. Este

o concepție perfect datată, de care anumite spirite printru

„care și Paul Valery²⁴ s-au folosit la începutul secolului pentru a exalta presupusele virtuți ale literaturii clasice, în scopul de a le opune viciilor literaturii contemporane. Nu este nicidecum o poziție „inocentă” în sensul pe care Roland Barthes îi dă acestui termen, ci o luare de poziție ideologică, implicitul o anumită viziune filozofică, morală și politică, pe care de altfel Valery ne-o propune cel dintâi. Definirea literaturii înseamnă totdeauna, așa cum am mai spus-o, definirea unei concepții asupra omului. În cazul acesta, clasicismul invocat aici este, în adevăratul înțeles al cuvântului, o atitudine *reacționară*, destinată să mențină o linie de apărare estetică și politică împotriva revoluțiilor moderne care pun în primejdie Ordinea, atât în literatură cât și în afara ei. Nu mai revin asupra acestei probleme. Pentru moment, trebuie să ne ocupăm de consecințele care interesează critica.

„Noțiunile clasice” pe care Raymond Picard le amintește oportun pentru a contrabalansa divagațiile contemporane, implică de fapt o adevărată *teorie a expresiei*, bazată pe un dublu postulat: 1° semnificația „literară” autentică se situează la nivelul explicitului („ceea ce spune o operă și implicațiile a ceea ce spune ea”) ; 2° ceea ce este spus, în operă, coincide exact cu ceea ce autorul a vrut în mod conștient să spună („activitate voluntară și lucidă”). Pe scurt, semnificatul literar este în întregime epuizat de un semnificant, a cărui transparență este legiferată : cuvintele, purtătoare ale unui sens univoc, atât pentru scriitor cât și pentru cititor, comunica în mod direct acea alegere inteligibilă

24 R. Picard are dreptate să se situeze sub egida celui Valery din *Prefață la Adonis*: „Nu depreciez darul minunat pe care viața îl face conștiinței, atunci când aruncă în jărat mii de amintiri dintr-o dată. Dar niciodată pînă acum, un moment de inspirație sau mai multe asemenea momente nu au constituit o operă”. Este exact ceea ce Picard desemnează sub termenul de „brut”. „Am vrut numai să arăt că numerele obligatorii, rimele, formele fixe, toate aceste reguli arbitrar adoptate odată pentru totdeauna și opuse nouă înșine, au un fel d: frumusețe filozofică proprie”. Iată și „normele și exigențele” lui Picard. Dar de fapt poziția lui Valery este mai complexă. El nu neagă cu nimic *primatul primitivului* : „Zeii ne dau cu dărnicie, *pe degeaba*, primul vers. Dar noi avem să-i lucrăm pe al doilea, care trebuie să se potrivească cu celălalt,

care constituie scrierea literară. Există deci, în consecință, un triplu acord, care permite instaurarea unei critici *adevărate și obiective* : acord între ce spune și ce vrea să spună opera ; acord între ce a vrut să spună autorul și ce spune opera lui ; acord între ce cred eu că spune opera și ce spune ea de fapt (bineînțeles, cu condiția ca lectura mea să fie informată și inteligentă). Din acest moment sarcinile care revin criticii sînt bine stabilite : ca va trebui să arate semnificațiile clare ale operei și eventual să le grupeze, atunci cînd implicațiile sînt complexe ; va clarifica opera cu mare exactitate (explicații de

vi Ci fie demn de fratele lui mai mare, supranatural" (*ibid.*). Nici rîi s-ar putea pune mai bine lucrurile la punct. Se știe de asemenea ce so.iriă a hărăzit Valery, cu mii de nuanțe de atracție și de repulsie, formulei sale „La început a fost Fabula”. Valery depășește deci clasicismul hîiuim căruia îi servește acum drept standard.

texte). Se va strădui să înțeleagă mișcarea prin care scriitorul a realizat travaliul expresiv (geneza operei).²⁵ Se ajunge astfel la un anumit număr de concluzii evidente, în privința cărora spiritele vor putea să cadă de acord, ieșind din izolarea lor subiectivă (adevăr obiectiv al criticii). Sub pretext că ne cheamă la evidențele bunului-simț, „Noțiunile clasice” ale lui R. Picard se prezintă, de fapt, ca o *semantică optimistă* ale cărei postulate trebuie acum să le studiem mai îndeaproape.

25 R. Picard nu ajunge în mod expres la această concluzie, dar logic ar trebui să ajungă la ea. Este logica după care se conduce critica „biografică” tradițională : la semnificația clară, geneză evidentă (surse, influențe etc.). Vom vedea mai departe la ce impas duce această atitudine.

La origine, orice clasicism presupune un legământ de sărăcie. În secolul al XVII-lea, literatura clasică s-a constituit printr-o despuiere voluntară a limbii (respingerea cuvintelor vulgare, tehnice, pitorești), printr-un refuz al proliferării și bogăției baroce din primele decenii, printr-o extremă stilizare a genurilor, ale căror esențe se va strădui mai târziu Boileau să le codifice. La fel, dar în cu totul alt context istoric, refuzînd să ia în considerație ceea ce este „brut” și „primitiv”, R. Picard închide în mod voluntar critica în domeniul semnificațiilor clare. Pentru el, critica este studiul produselor finite ; iar finitudinea operei literare înseamnă o claritate de diamant : mai întâi claritate de concepție („Ceea ce este bine gândit...”), claritate intelectuală, de vreme ce trebuie să știi „ce spune opera”. Dar și limpezime estetică : pentru R. Picard opera este nu numai un mesaj care trebuie decodificat (reproșează chiar, cu vehemență, noii critici de a considera totdeauna opera drept o enigmă sau un rebus) ; opera este, înainte de toate, o reușită estetică. De ce-ul ei se confundă cu întrebarea *cum*. Acceptînd medierea „normelor” și a „exigențelor” pe care le găsește în jurul lui sau le impune, scriitorul transformă prin travaliul său materialul de construcție într-un lucru de artă. „Mi-ai dat noroi și am făcut din el aur...” În sensul acesta, orice artist este un bijutier, și orfevrăria în literatură înseamnă îmbinarea și potrivirea „structurilor literare” de care noii critici nu fac mare caz și i-îrc constituie, dimpotrivă, principalul centru de interes pentru criticii serioși. Desemnînd anchetei critice domeniul semnificațiilor conceptuale drept singurul permis, R. Picard dă de fapt ceea ce R. Barthes a numit foarte bine „un semnal de oprire” : pentru un semnificant sînt întotdeauna mai mulți semnificați posibili: semnele sînt etern ambigue, descifrarea este întotdeauna o alegere” (*Despre Racine*, p. 198). Din multiplele semnificații (istorice, sociologice, metafizice etc.) pe care le identifică chiar el într-o operă de artă, R. Picard alege deci, ca un bun discipol al lui Lanson ²⁶, pe cele pe care le numește „literare”, drept singurele valabile. Rămîne de văzut dacă decretul acesta este legitim, sau măcar posibil.

26 Care spera „să nu fi iubit și să nu fi blamat nimic decît din rațiuni de ordin literar”.

Cine ți-a spus-o ? îl întreabă Hermione pe Oreste, vinovat de a fi confundat ceea ce *spunea* ea cu ceea ce *voia să spună*, atunci când cerea moartea lui Pyrrhus. Criticul poate oare fi tot atât de naiv ca Oreste, fără să fie tot atât de vinovat și poate tot atât de nebun ca el ? ²⁷ Chiar de la început critica se împiedica exact de ceea ce descoperă Oreste spre nefericirea lui : ambiguitatea fundamentală a limbajului. Și această ambiguitate este triplă : la nivelul *scrierii*, al *scriiturii* și al *scriitorului*. Postulatul lui R. Picard și al prietenilor lui este că nu există nici o diferență între ceea ce „vrea să spună” și ceea ce „spune” opera ; că numai enunțul conștient la care a ajuns autorul constituie sensul textului. Or, lucrurile stau exact invers. După excelenta formulare a lui Bernard Pin- gaud, „ceea ce vrea să spună un scriitor nu se confundă niciodată cu ceea ce spune”. Acesta este postulatul fundamental al tuturor „noilor critici”,

27 Premiul pentru neghiobie satisfăcută i se cuvine lui J.-B. Barrere a cărui scrisoare din *Le Monde* trebuie citată, fiind în felul său un monument : „...Pingaud vine imediat în ajutor cu o teorie a limbajului. K «sesamul» acestor domni. îi înțeleg rostul atunci când trebuie explicați anumiți scriitori moderni, prin altceva decât prin ceea ce spun : e de dorit, uneori, ba chiar necesar. Dar s-a gândit oare domnul Pingaud la consecințele argumentului său ? Dacă Barthes, la rândul său, spune altceva decât ceea ce crede că spune, este oare sigur Pingaud că-l înțelege cum trt-huie ? .Simplul cititor, al treilea pungaș, are dreptul să înțeleagă altceva decât ceea ce spune sau crede că spune Pingaud despre ceea ce Uarthes crede că spune atunci când spune ceea ce după părerea lui voia Racine să spună când spunea ceea ce a crezut că spune. Toate acestea ar trebui să cadă sub ghilotina ridicolului, dacă ridicolul ar mai ucide încă.” Această ultimă dorință este fără îndoială imprudentă și atunci ne-ar fi serios teamă pentru capul domnului Barrere. Este cel puțin ciudat să-i vc/i pe criticul acesta, cam copilăros pentru vârsta lui, mirându-se, și ick .i atât de zgomotos, de extraordinara descoperire că orice limbaj, in- ilusiv acela al lui Racine, al lui Pingaud sau Barthes, este ambiguu, adică ireductibil la o semnificație univocă. Ar fi putut dealtfel să nu se facă de rîs cu atîta mirare copilărească, dacă s-ar fi gândit că trebuie să se fi strecurat un echivoc oarecare de la Racine la comentatorii lui și apoi printre aceștia, din moment ce, cu mult înainte de apariția lui Barthes sau a lui Pingaud, oameni considerați „serioși” dăduseră totuși teatrului lui Racine interpretări absolut contradictorii. Trebuie să-i liniștim totuși pe domnul Barrere, cuprins dintr-o dată de ameteală : există o diferență în gradul de ambiguitate al limbajului explicit și conceptual al criticii și acela al limbajului implicit și afectiv al poeziei. în așa fel încît putem (dacă vrem) să-i

oricare ar putea fi în alte privințe divergențele lor. Se cuvine, așadar, ca această afirmație să fie fondată pe cele trei planuri diferite de ambiguitatea inerentă oricărei expresii literare.

Reflecția modernă asupra limbajului, începînd cu aceea a lui Husserl, arată că el prezintă o dublă față : *enunță și manifestă*. Orice discurs este purtătorul unei *semnificații* și depozitarul unui *sens*, care se situează la nivele absolut diferite. La nivelul enunțului, limbajul este comunicare și in-strumentalitate. Mai întîi, în sens saussurian, el se prezintă ca un sistem de semne, adică de convenții impersonale care permit unirea unui semnificat și a unui semnificant în actul de semnificare, pe baza unui ansamblu operatoriu, a cărui funcționare este descrisă de lingvistică. Acest aspect al limbajului, din perspectivă filozofică însă, este pus în evidență de încercarea lui Husserl în *Cercetări logice*, de a stabili o „eidetică” care să fixeze *a priori* structurile, formele de semnificație indispensabile constituirii oricărui limbaj empiric.

I),ir, dacă semnificația este un act lingvistic, ea este și o acțiune care vizează lumea ; sistem formal, limbajul înseamnă de asemenea depășire către lucrul semnificat, transcendență. Cînd spun : „Este ora 10”, acest enunț are o semnificație obiectivă, care unește semne (cuvinte) după convențiile limbii, dar care dezvăluie în același timp o stare a lumii, indicată într-o altă limbă după alte convenții. A spune : „Este ora 10”, atunci cînd mă întreabă cineva pe stradă cît este ceasul, e un răspuns imediat descifrabil și care se abolește, de îndată ce a fost înțeles, ca referință la o stare de lucruri. Dar ceea ce „se” spune este totdeauna spus de „cineva”. Alături de ceea ce este spus există totdeauna ceea ce vrea cineva să spună ; alături de spusă țîșnește, datorită limbajului și prin el, o prezență umană, o relație dintre oameni. A spune : „Este ora 10” unor tovarăși de drum care

înțelegem perfect pe Barthes și Pingaud, fără să-i pricepem niciodată integral pe Racine. Și mai atragem atenția domnului Barrere că reflecția asupra limbajului nu este „sesamul” acestor domni : în mișcarea de re-orientare a gîndirii proprie secolului nostru ea constituie realmente una din temele majore de meditație, atît pentru scriitori cît și pentru filozofi. Numai o critică băgată pînă peste cap în fișiere, și așa cum bine se zice „înapoiată”, nu știe lucrul acesta, și se mai și laudă.

așteaptă, poate să însemne : „Hai să pornim”. Semnul este aici semnal, explicitul irimițind la implicit printr-un raport simplu și univoc. Lucrurile se schimbă însă atunci când cuvântul lasă Eul să apară la suprafață și devine, întrucâtva, modulație personală. Dacă aștept o femeie pe care o doresc și de care în același timp mă tem și dacă spun, văzînd că nu mai vine, „este ora 10”, această constatare care *enunță* un fapt perfect clar *exprimă* o realitate perfect echivocă : ușurare, regret, amîndouă odată, s.i.u poate nici una nici alta, detașare puțin dezamăgită (promisese ?). Eu știu ce spun, dar cine știe ce vrea să zică aceasta ? Așa cum bine arată reflexivul, în această frază mă exprim, introducînd în sîmil „limbajului” „vorbierea”, în ter- mim-lo) •ie s.uissuriană, adică de fapt însăși ambiguitatea conștiinței. Tocmai pentru că aceasta este non-coincidență cu sine, decalaj perpetuu în temporalitate și depășire în proiect, limbajul nu este niciodată susceptibil de o traducere univocă. Pentru ca să existe o coincidență perfectă între ceea ce spui și ceea ce vrei să spui, ar trebui să nu renunți niciodată la limbajul științific (funcționare riguroasă a unui sistem logic de semne) sau tehnic (operații minuțios reglate dună funcționarea lumii).²⁸ Dacă, după expresia lui Heidegger, „sînt ceea ce spun”, de fapt sînt totdeauna dincolo de ceea ce spun, și lucrul acesta explică de ce Freud a putut să vadă în limbaj „investirea” totală a unei vieți. Pe scurt, Merleau-Ponty rezumă cel mai bine discuția noastră, într-o formulă admirabilă : „Ceea ce *vrem să spunem* nu este în fața noastră, exterior oricărui discurs, ca o pură semnificație. Nu este decît excesul trăirii noastre față de ceea ce s-a spus deja”.²⁹

Or, dacă lucrul acesta este adevărat în privința limbajului de toate zilele, cu atît mai adevărat va fi el în ceea ce privește expresia literară. Dacă umanitatea

28 Sartre rezumă foarte bine într-un text recent fundamentul acestei ambiguități a oricărui limbaj non-științific : „Folosesc cuvinte cari au ele însele o istorie și un raport cu totalitatea limbajului, raport care nu este simplu și care nu ține strict de o simbolistică universală ; mai mult, cuvintele acestea întrețin un raport istoric cu mine, și el particular.” („Scriitorul și limba sa”, *Revue d’Esthetique*, 1966).

29 *Signes (Semne)*, p. 104.

concretă este deja excedentară în raport cu semnificațiile limbajului în care ea se proiectează, literatura va fi, în această privință, *excedentul maxim al vorbirii*, cel mai mare exces posibil al semnificatului asupra semnificantului, depășire infinită a enunțului manifest de către expresia tacită. Așa cum amintește Sartre, „cele mai mari bogății ale vieții psihice sînt *tăcute*”³⁰; literatura este făcută din tot atîtea tăceri cîte cuvinte; ceea ce *spune* ea capătă un sens deplin prin ceea ce *nu spune*: și tocmai aceasta este ceea ce *vrea ea să spună*. Semantica lui R. Picard poate cuatît mai puţin invoca în sprijinul ei „clasicismul”, cu cît literatura clasică este prin excelență o literatură a litotei, o literatură care, după expresia lui Gide, spune cît mai puţin ca să spună cîtmai mult. Arta clasică este o artă a *reticenței*, iar faimoasa ei „claritate”, cu care tradiționaliștii de tot felul ne împuie urechile, este exact contrariul transparenței imediate:

A face lumină

Presupune o tristă parte de-ntuner

Să fie criticii noștri mai valerieni decît Valery? Ei comit un total contrasens atunci cînd își închipuie că pot face din secolul al XVII-lea o rezervație a semnificațiilor clare și trimite autorii „moderni” în infernul ambiguității.³¹ Literatura, și mai mult decît oricare alta cea clasică, se situează tocmai în această distanță ireductibilă dintre semnificațiile posibile și sensul total al oricărui limbaj. Să demonstrăm lucrul acesta asupra unui exemplu concret, pe care l-am mai amintit.

Dacă îl întreb pe un prieten care se plînge că soția îl înșeală: „Cine ți-a spus-o”, ne aflăm în domeniul banalității. Dimpotrivă, atunci cînd Hermione îi strigă lui Oreste: „Cine ți-a spus-o?”, ne aflăm în domeniul literaturii — al literaturii autentice. De ce? în primul rînd pentru că întrebarea aceasta nu poate fi despărțită

30 *Situations II (Situații II)*, „Ce este literatura?”, p. 2C1.

31 Cf. fragmentul din scrisoarea deja citată a domnului J.-B. Barrere, în care domnia-sa admite interesul posibil al unei teorii a limbajului, „atunci cînd trebuie explicați anumiți scriitori moderni prin altceva decît prin ceea ce spun” (p. 75, nota 2). Această scrisoare, de o artă categoric clasică, conține, ca să zicem așa, un maximum de prostii într-un minimum de rînduri.

de discursul racinian în care se inserează ; ea ne impresionează ca încoronare gîfuitoare a unei serii ritmice :

*De ce să îl ucideți ? Cu ce-a fost
vinovat f Cine ți-a spus-o ?*

I) discursul acesta apare la început ca o anumită modulare, ca o „muzică” verbală (să spunem, pentru a simplifica lucrurile, ca este vorba de o înțelegere poetică). Dar imediat după aceea devine evident faptul că sensul poetic este dublat de un sens psihologic în care se topește : succesiunea ritmică este progresul unui delir, în care Hermione „uită” comod și în ordine uversândă vinovăția lui Pyrrhus (De ce să îl ucideți ?), misiunea dată lui Oreste (Cu ce-a fost vinovat ?) și, în sfîrșit mai ales — uită propria ei responsabilitate (*Cine ți-a spus-o*). De-abia stabilite, sensurile acestea converg imediat ca într-un al treilea : frumusețea versurilor, suplețea psihologiei nu sînt scopuri în sine ; ele contribuie la un efect dramatic, servesc unei exclamații finale care izbucnește ca o „lovitură de teatru”, dar care de fapt nu este deloc o „lovitură de teatru”. Picard o spune chiar el foarte bine : „piesa era terminată înainte de ridicarea cortinei... Surpriza produsă de întrebarea *Cine ți-a spus-o ?* era pregătită de multă vreme.”³² Pentru a putea fi pe deplin apreciată, această falsă surpriză trimite deci la un anumit cod, care nu este altul decît întregul sistem dramatic al lui Racine. Aceste diferite semnificații, imbricate unele într-altele, definesc ceea ce R. Picard ar numi „structurile literare”, sau „valoarea estetică”, a acestui fragment, fiind de la sine înțeles, după părerea lui, că *sensul estetic epuizează totalitatea sensului literar*. Iată „ce spune opera și care sînt implicațiile a ceea ce spune ea” : să vrei să cauți mai departe sau să cobori mai mult este nu numai inutil, dar și periculos, de vreme ce, ne spune R. Picard, răscolindu-i „dedesubturile”, ajungi să negi literatura. Iată-ne la acel „semnal de oprire” despre care am mai vorbit. Despre decretul acesta arbitrar al unei anumite critici se poate spune ceea ce Heidegger spunea despre dictatura limbajului cotidian : „Ea hotărăște dinainte ce este

comprehensibil și ce trebuie respins ca incomprehensibil".³³

De fapt, literatura depășește cu mult această concepție restrictivă asupra structurii literare. Sensurile nu pot fi împiedicate să se provoace unul pe celălalt, să prolifereze : critica lui Raymond Picard este un malthusianism care luptă zadarnic împotriva exploziei semantice. Dacă vrei să înțelegi exact comportarea Hermionei este imposibil să te mulțumești cu formulele psihologiei tradiționale. Picard ne-o spune foarte bine în propriul său comentariu asupra întrebării pe care o discutăm : „Și cum ar putea fi altfel ? Eroul tragic se lasă condus de rătăcirile pasiunii ființei iubite. Acțiunea lui este dirijată de greșelile celuiilalt (*ibid.*, p. 236). Semnificația „psihologică” nu poate fi împiedicată să ajungă la o adevărată dialectică a raporturilor cu celălalt. Și nu te poți mulțumi să constăți această dialectică, sau să o fixezi numai la legile unui „gen” („eroul tragic se lasă condus...”). Nu *eroul* tragic, ci Hermione, o eroină este cea care va trăi relația dintre ea și cel Iubit conform particularităților condiției feminine (fică de rege, miză politică etc.), radical diferite de acelea ale condiției masculine. Nu este așadar vorba de a formula o vagă lege generală, ci de a descrie, în toată complexitatea ei, o formă particulară de alienare. „Este evident că pentru aceasta ar trebui să dispunem de un anumit instrument care nu poate fi acela al analizei estetice, și cu atât mai puțin simpla «vorbarie» de toate zilele.” Dar, înainte chiar de a fi o raportare precisă și perversă la altul (deposedare radicală de sine în profitul Celuiilalt), acest *Cine ți-a spus-o* ? este în primul rând o falsă raportare la sine și presupune acea formă particulară de orbire care este minciuna

1 ată de sine, posibilitatea unei conștiințe de a se auto-mis- tifica și aliena. Pentru a înțelege această posibilitate pe care Racine o oferă faimoasei „lucidități” a personajelor sale, ca pe o prăpastie în care ea se va prăbuși, trebuie să dispunem de anumite scheme teoretice capabile să o explice — și aceasta nu pentru a da o vastă și vagă interpretare a teatrului ra- cinian, ci pur și simplu pentru a surprinde pe viu natura >i sensul impulsurilor pasionale care le asmut pe aceste „fiare”

unele împotriva celorlalte în „cușca” lor (Giraudoux *dixit*). Putem folosi în acest scop conceptele psihanalizei clasice a lui Freud, de exemplu, sau ale psihanalizei existențiale a lui Sartre, de vreme ce vedem cum semnificațiile psihologice „se transformă” sub ochii noștri în semnificații existențiale.

Ne vom opri oare aici ? Cu neputință. Existența umană, hi rîndul său, nu poate fi înțeleasă decît ca raportare la Ființă ; semnificația existențială ajunge necesarmente la o semnificație metafizică. Tot Picard, ale cărui analize concrete sînt cu mult mai valoroase decît teoriile, arată foarte bine lucrul acesta : de îndată ce eroul „înțelege că nu mai dispune de sine”, de îndată ce „renunță la libertatea lui”, „lumea se umple de zei și începe domnia puterilor fatale” (ed. Pleiade, I, p. 233). Frumoasă formulare : apariția zeilor la Racine nu este decît reversul abdicării omului. Zeii, care îi urmăresc pe muritori cu privirile și viclenia lor, sînt fantomele relei credințe a

acestora, iar blestemul rostit de ei este condamnarea pe care această rea credință și-o dă sieși. Dar atunci ajungem exact la ceea ce spunea Roland Barthes : „nu există în Racine decît un singur raport, și anume acela al Dumnezeuului și creaturii” (p. 78). Cînd Hermione exclamă : *Cine ți-a spus-o ?*, toată întrebarea este, în definitiv, de a ști cine anume este „cine”. Suprafața „psihologică” a emoției acoperă o criză voluntară de identitate, în care Hermione se aruncă pentru a se salva. Căci în ultimă instanță acest *cine* nu mai este un Eu, nu mai este *nimeni*: „E Venus ce mă-nfruntă și prada ei și-o cere” ; este Dumnezeu care se face simțit în noi și care vine să umple cu a sa funestă *visitatio* vidul sufletului omenesc. În teatrul lui Racine, zeii sînt aceia care suflă personajelor cuvintele pe care acestea trebuie să le rostească, fapt care devine din ce în ce mai evident și culminează cu delirul divin al lui Joad. În sensul acesta *Cine ți-a spus-o ?* este întrebarea centrală, unica întrebare a tragediei raciniene, la care întreaga operă se va strădui să răspundă ; interogația îngrozită a Hermionei constituia primul ei stadiu, confuz încă.

Sîntem deja la capătul drumului ? Ne credeam instalați în inima umbroasă a unei teologii și iată că ieșim într-un luminiș sociologic, unde ne așteaptă Lucien Goldmann. „O operă de artă este în același timp

un produs individual și un fapt social", spunea Sartre (*Situații*, IV, p. 33). O „viziune asupra lumii”, răspunde, întemeiat sau nu, Lucien Goldmann, este *mai întâi* o viziune colectivă, care aparține unui timp, unei clase, unui grup, înainte de a fi aceea a unui individ. Oricum ar sta lucrurile, examinarea „structurilor literare” prezintă un raport semnificativ cu structurile sociologice ale epocii și în special cu acelea ale grupului jansenist căruia îi aparținea Racine. Această teologie a paradoxului, eroul acesta pe deplin determinat și pe deplin responsabil, exprimă într-un anumit sens, sub veșmîntul somptuos al fabulei, situația insuportabilă a magistraților burghezi, striviți de dezvoltarea unei monarhii centraliste și totuși pe deplin credincioși monarhului, și el erou tragic, tocmai prin luciditatea privirii cu care descoperă și demască Divinitatea pe care o slujește.³⁴ Condiția umană trăită ca o contradicție totală și de nedepășit, iată miezul tragicului.³⁵ Trimiși de la semnificațiile estetice imediate la o semnificație existențială, iar de la această semnificație existențială la una metafizică, apoi teologică, după aceea sociologică, sau, mai larg, istorică, iată-ne ajunși în cele din urmă la o semnificație *estetică* (și aici vom fi de acord cu R. Picard), dar mai largă, îmbogățită și aprofundată ; aceea a esenței particulare a tragicului care întemeiază tragedia ra- ciniană. Dar este imposibil să ne mulțumim, așa cum face Picard, cu istoria literară, și să invocăm legile „genului tragic”, deja fixat pe vremea lui Sofocle și Euripide.³ Am spus deja că istoria literară, departe de a facilita înțelegerea, are nevoie ea însăși să fie înțeleasă. Chiar dacă am deplasa problema tragediei de-a lungul timpurilor pentru a acosta în chip fericit la greci, tot ar trebui ca istoria sau sociologia să cedeze în ultimă instanță locul reflecției filozofice. Sensul tragediei raciniene nu se află altundeva decît la Racine ; nu poate fi găsit nici în Grecia și nici la Jansenius : el constă tocmai în maniera unică în care individul Jean Racine a absorbit și resorbit diversele date, contradictorii chiar, ale cul- uirii și vieții sale, pentru a face din ele propria-i

34 Trebuie să ne amintim de admirabilele reflecții ale lui Pascal despre regi și regalitate, prudent eliminate din ediția Port-Royal-ului.

35 Cf. pp. 60—61.

substanță.

Pe scurt, simpla exclamație a Hermionei face să apară în lața noastră o multitudine de sensuri care se cheamă reciproc și din care, prin definiție, nici unul nu este suficient, de vreme ce trimite, pentru a fi pe deplin înțeles, la toate celelalte. Din acest moment devine zadarnică pretenția de a descoperi și privilegia în această polivalență semantică un așa-zis „sens literar”. „Literarul pur” ca și „poezia pură” a abatelui Rremond, este un mit care nu rezistă analizei. Nu neg nici o clipă că există „structuri literare” și „valori estetice”, în accepția pe care o dă R. Picard acestor cuvinte ; nu neg nici interesul și nici importanța lor, ci dimpotrivă, o socotesc capitală. Există un nivel propriu-zis estetic al analizei, așa

cum am încercat să-i definesc la început, și aspectelor lui particulare îi sînt consacrate studii valoroase. Mă gîndesc de exemplu la cartea lui Jacques Scherer *Dramaturgia clasică în Franța*, carte extrem de utilă, fără de care nu s-ar putea înțelege tragedia raciniană ca formă de artă, ca expresie *scenică*. A-l înțelege pe Racine înseamnă necesarmente a înțelege că el a preferat să se exprime pe scenă și nu în roman, și că această alegere orientează tot sensul creației sale. Stilul, versificația, scriitura raciniană trebuie să constituie obiectul unor analize minuțioase și aprofundate. Într-un cuvînt, este nevoie de o critică al cărei obiect să fie modurile fundamentale de expresie. Nu este mai puțin adevărat că semnificațiile literare nu pot fi reduse numai la semnificațiile estetice, numai la valorile eufemiei conștiente, în care R. Picard pare a vedea esența literaturii.³⁶ Semnificațiile psihice, existențiale, metafizice, istorice, etice nu sînt, așa cum crede el, elemente exterioare operei ; ele nu o leagă de un „altceva” a cărui expresie mai mult sau mai puțin simbolică este” (p. 114), ci formează țesutul viu al literaturii ; un text nu este nimic altceva decît o anumită *textură*.

Aici imaginile verticale sînt înșelătoare : nu există un soclu, „pre-literarul”, iar deasupra, apărute nu se știe de unde, ca prin minune, „structurile literare” care l-ar încorona. Dacă e evident că în actul de a scrie munca

36 O întreață tradiție *moralistă* a criticii franceze știe dealtfel, de la clasici încoace, că „a plăcea” este inseparabil legat de „a instrui” ; iar de la Sainte-Beuve la P.-H. Simon se simte în mod instinctiv că judecata estetică include o afirmație etică.

vine totdeauna după inspirație — care este totuși prima, Valery e cel care ne-o amintește —, și dacă opera este totdeauna lucrătură, adică in-formare a unui material, totuși sensul nu se plimbă la suprafață și forma nu este, nici măcar teoretic, disociabilă de materia care o poartă. Dealtfel, forma nu este altceva decât materia care își iradiază propriul sens. în domeniul de care ne ocupăm, pentru că materialul de construcție este limbajul, construcția se face prin *imbricare* și nu prin etajare. Nu există un „sus” sau un „jos” și, în această privință, metaforele unora dintre criticii actuali pot menține iluzia : nu te *ridici* la sensul general al unei opere după cum nu te *afunzi* ¹¹¹ adâncurile ei. „Profunzimea” rămîne o categorie valabilă (și chiar singura care poate să definească literatura), cu condiția să fie foarte bine înțeleasă : ea nu este nici o înlănțuire de implicații clare și evidente, în maniera carteziană a lui R. Picard, nici coborîre, cu lampa psihanalizei în mînă, în abisurile întunecoase. Profunzimea este o *posibilă* virtute a ambiguității, cu condiția ca aceasta să nu traducă un oarecare vag al gîndirii, ci supradeterminarea sensului, revelatoare a însăși bogăției umanului.³⁷ Sensul este desigur „conținut”³⁸ în întregime în cuvinte, dar nu este

37 Trebuie să cităm aici, pentru că este hazlie, o altă scrisoare către *le Monde* (27 noiembrie 1965); ca și scrisorile către *Times*, și aceasta constituie o uimitoare culegere de prostii. Un oarecare medic, crezînd că Barthes este grav rănit în privința lui Racine, vrea, împotriva deontologiei profesiei sale. să-i dea lovitura de moarte cu Baudelaire. Intr-adevăr, Barthes, citîndu-l pe Sartre, vedea în teatrul lui Baudelaire, mereu în fază de proiect dar niciodată realizat, semnul „vastului său fond de negativitate” și, în ultimă instanță, chiar imaginea destinului său. Căutare ,i teatrului ca formă de autodistrugere ? Să fim serioși. Ni se pune sub n.is cu multă satisfacție o scrisoare a lui Baudelaire: „leatrul îmi va plăti datoriile”. Deci Baudelaire se gîndea să scrie pentru teatru doar

38 pentru că avea nevoie de bani. Nu vedeți ce simplu este ? Pentru că, bineînțeles, dorința de a scrie un teatru cu neputință de realizat nu poate fi *în același timp* dorință de bani și dorință de autodistrugere, și semnificațiile umane nu sînt ambivalente. Trebuie să-i trimitem pe medicul ■ucsi.i să facă un stagiu la un confrate psihanalist. Nu m-aș fi oprit atît ■imișii.i acestui exemplu, dacă nu era reprezentativ pentru o stare de 'l'ni larg răspîndită printre istoricii literari, care își închipuie cu naivi- i.ue că dețin *adevăratul* sens al unui text atunci cînd l-au pus în ecuație cu un iapt exterior. Așa procedează adesea „critica de detaliu” îndrăgită dc J. Pommier : Kacine inventează personajul Aricie și este obligat

dat dintr-o dată : el nu se arată decît conform anumitor perspective, se fragmentează după direcția atenției. Dacă te lași vrăjit de versuri, o tragedie a lui Racine este un poem ; dacă-i urmărești acțiunea, dramă. Poemul acesta dramatic, pe care reflecția îl leagă de autorul său, exprimă viața unui om. Dar un om și valorile lui înseamnă totdeauna o raportare la Dumnezeu și la ceilalți oameni, înseamnă în filigran, o religie, o politică, o societate. De aici vine pluralitatea criticilor posibile, care corespunde pluralității semnificațiilor reale. Teatrul lui Racine înseamnă toate acestea la un loc și în același timp ; dar nu poți vedea în el decît ceea ce privești. Profunzimea unei opere trebuie deci să fie înțeleasă în sens *perceptiv*, așa cum se vorbește de profunzimea cîmpului vizual, în care multiplicarea punctelor de vedere nu epuizează niciodată obiectul perceput și nu ajunge niciodată la acea viziune plană și totală care ar reuși să-și etaleze în fața ei obiectul. Există deci „nivele” de semnificație, definite de nivelul acuității perceptive ; există „întinderi” semnificative, dar nu „straturi”. Privirea critică nu este în nici un caz acea privire radiografică pe care Picard o reproșează adversarilor săi, privire care trece prin obiect. Și, ca să-i reluăm comparația, noii critici nu sînt deloc niște vicioși cărora nu le-ar place să se uite la femeii decît cu raze X. Aș spune mai degrabă că ei refuză să fie libertini, precum criticii tradiționaliști, pentru care femeia nu este decît un sac de piele, mai mult sau mai puțin agreabil îmbrăcat sau dezbrăcat, al cărei farmec stă numai în aparența imediată. Dimpotrivă, pentru noii critici, un corp este mai mult decît un corp și atenția lor face să apară, *pe* acest corp un suflet, adică un întreg ansamblu de semnificații umane materializate în carnea aceasta. La fel, opera literară profundă — sau

să facă din I lippolyte un îndrăgostit pentru motivul că un erou prea cast la »urle. i lui Mnnsieur ar li fost bănuir de moravuri speciale, și pentru (.i eroul tragic nu trebuia să fie o ființă perfectă. Ca și cum aceste condici nu ar ii fost depășite prin simplul fapt că erau integrate într-o piesă, și nu ar avea sensul schimbat, așa cum semnele algebrice își schimbă semnul, lot așa, ni se spune că replica Phedrei către Oenone : „Tu însăți l-ai numit”, nu a fost nici inventată, nici adaptată după Euripide : exista deja textual la un oarecare Gabriel Gilbert. Se poate ; dar sensul acestui emistih celebru nu ar putea fi același la Gilbert și la Racine, pentru simplul motiv că sensul nu constă într-o simplă imbinare de cuvinte : el constă în raportarea lui semnificantă la totalitatea piesei, la

frumoasă, cei doi termeni sînt aici sinonimi, — se definește ca totalitate, convergență și confluență concrete ale unor semnificații multiple și prelungite la infinit care, așa cum am mai spus-o, se implică reciproc și dintre care, prin definiție, nici una nu este suficientă prin ea

Phedre, ca apariție a vorbirii vinovate, ca enunțare a Răului, așa cum bine a observat Roland Barthes. Este vorba aici de un context racinian care dă acestui emistih un sens racinian, în care sensurile importate din alte contexte sînt abolite.

însăși, clat fiind că trimite, pentru a fi pe deplin înțeleasă,

li toate celelalte. E adevărat că valoarea unei opere literare este, în ultima ca și în prima instanță, de ordin estetic, numai cu condiția să se înțeleagă că „frumusețea” nu este un lac dat cu îndemînare pe o unghie mai mult sau mai puțin murdară, și pe care critica ar trebui să aibă grijă să nu îl zgîrie. Frumusețea nu este nimic altceva decît plenitudinea unei inepuizabile bogății semantice ; geniul scriitorului este de a fi știut să închidă în scriere principiul infinitei ei spargerii.

Critica tradițională ne oferă dealtfel dovada prin absurd a acestui adevăr. Pentru că nu a înțeles că strălucirea nu indică o suprafață, ci constituie o profunzime, critica aceasta, care se vrea literară, nu este cel mai adesea decît *literală*. Nu este o întîmplare că, oprind semnificația la nivelul său cel mai imediat, ea se complăce și se instalează în cercetarea surselor, ediții de texte, compilații lexicografice sau bibliografice, sau într-o mie alte lucrări de erudiție care vizează litera și lasă spiritul pe mai tîrziu. Desigur, ar trebui să se vorbească și despre operă : „miine radem gratis”, iată care pare a fi devisa în această privință. Sau, atunci cînd renunțînd pentru o vreme la lucrările acestea, utile desigur, dar prealabile, se hotărăște să vorbească despre opere, adică să încerce

o critică de imanență, nu are mijloacele necesare. Michelet enunță o serie de idei asupra istoriei și politicii. îi întoarcem întrebarea lui Raymond Picard : așa cum spune pe bună dreptate Roland Barthes, „ce-am cîștiga dacă l-am supune pe Michelet unei critici ideologice, de vreme ce ideologia lui Michelet este perfect clară ?” (*Eseuri critice*, p. 271). Mai exact, putem dacă vrem, să discutăm și să apreciem ideile lui

Michelet, dar lucrul acesta ține de o reflecție istorică sau jiiiozofică și nu de critica literară. „Lectura este chemată tocmai de deformările pe care limbajul lui Michelet le-a impus crezului micului burghez al secolului al XIX-lea, de refracția acestei ideologii într-o poetică a substanțelor...” (R. Barthes, *ibid.*). Tot așa, studierea lui Pascal sau a lui Bossuet de către critică nu înseamnă studierea ideilor, iar apoi, alături, a stilului lor, sarcină care revine teologiei și stilisticii ; misiunea criticii este de a sesiza turnura personală, accentul propriu pe care îl au aceste idei generale în limbajul în care le formulează ei, de a încerca să descopere, prin modul în care autorii aceștia se exprimă în operele lor, maniera indirectă, piezișă chiar, în care acestea îi exprimă. Dacă dimpotrivă rolul criticii ar fi, așa cum susține R. Picard, să ne spună „ceea ce spune opera”, atunci critica ar deveni inevitabil o *repetare*. Ea s-ar mărgini să spună din nou, mai puțin bine, ceea ce autorul a spus bine. Atribuindu-i criticii, printr-o falsă epistemologie, domeniul semnificațiilor elaborate în operă, adică nivelul de conștiință și de comunicare la care aceasta a *ajuns deja*, o obliga să repete și să inventarieze evidențele, o condamni, în materie de interpretare, la o veșnică *parafrizare*. într-adevăr, aceasta este stînca de care se izbește vechea critică. Cine oare n-a suportat, pe băncile liceului sau în cele mai ambițioase amfiteatre — desigur nu totdeauna, dar foarte adesea — faimoasele „explicații de texte” care nu explică nimic ? Se cataloghează „ideile” lui Shakespeare sau Corneille, se face releveul „pasiunilor” la Racine sau Marivaux. Se traduce, în platitudinea limbajului obișnuit sau în insignifianța unui limbaj istoric superficial, „ceea ce spun operele” ; pentru a-i da savoare, traducerea este condimentată cu vorbe de spirit și stil elegant, sau cu sare atică, furată din bucătăria conferențiarilor de succes. Sînt tare mîndri că-l pun pe Racine într-o formulă frumoasă : „Oreste-care-o-iubește-pe-Hermione-care-il-iubește -pe-Pyrrhus-care-o-iubește-pe-Androma- que-care-il-iubește-pe-Hector-care-a-murit”. E foarte frumos spus și, în același timp nu se spune nimic. Căci critica nu constă într-o condensare strălucită a ceea ce Racine ne prezintă și mai strălucit ; nu este un plagiat spiritual, o copie. Dacă există în *Andromaque* o curioasă relație circulară care duce pînă la urmă în vid, trebuie să se caute rațiunea ei și, pentru aceasta, să se

compare structura raporturilor umane din tragedia analizată cu cele din alte piese. Nu putem face această comparație care are drept obiect operele lui Racine, și numai pe ele, decât din punctul nostru de vedere și într-un limbaj care este al nostru, al secolului al XX-lea și trimite, pe cât posibil, la un sistem conceptual adecvat obiectului său și coerent. Dar prin această perspectiva se schimbă radical și trecem de la vechea critică la cea nouă.

Am încercat să arăt, în paginile precedente, de ce mi se pare inacceptabilă „semantica optimistă” a lui Raymond Picard, care este și aceea a unei îndelungate tradiții critice. În virtutea înseși dimensiunilor limbajului, ceea ce „vrea să spună” o operă

depășește întotdeauna cu mult
ceea ce
„spune” ea ; ceea ce ea
revelă nu poate fi redus la ceea ce
enunță, dar face totuși parte integrantă din „sensul” său
39 : aceasta este ambiguitatea fundamentală a scriiturii,
sau, dacă vreți, „polisemia” ei de nedepășit. Vom regăsi
ușor fenomenul acesta, potrivit deosebirii stabilite
anterior, nu numai pe planul *scriiturii* dar și pe acela al
scrierii și al *scriitorului*, adică luînd în considerare nu
numai actul de a scrie, dar și rezultatul lui : produsul
finit, opera, și raportul dintre acest produs și un
producător. Am abordat în altă parte aspectul acesta,
așa că aici voi relua numai cîteva observații care
mi
se par esențiale. 40 Cine spune operă
spune totdeauna obiect. 41

39 *Tonul* cu care vorbim schimbă *sensul* frazei.
Este cunoscut exerci
țiul care constă în citirea fabulei *Greierele și Furnica* făcîndu-i
rînd pe rînd „simpatici” pe cei doi protagoniști. Este valabil în
ultimă instanță pentru orice literatură : iată de ce în teatru, actorul
interpretează întotdeauna un rol, cu toate că acesta este scris
clar și complet.

40 Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique*
du *Heros* (Corneille *Eroului*), Gallimard, 1964. Dat fiind
și *dialectica* lucrare
că prezenta
continuă o reflecție începută în prefața teoretică a cărții
precedente, îmi voi permite să reiau aici anumite pasaje.

41 Este vorba aici de o primă aproximare, sau, dacă vreți, de
modul de prezentare a fenomenului literar ; vom vedea (cf. pp.
84—86 și 128—129) că de fapt opera este un fals „obiect”.

Obiect de tip special, desigur, obiect cultural și, mai exact, obiect estetic care se oferă ca prezență umană depusă într-o materie și care semnifică prin ea. Naturală sau estetică, percepția presupune în ambele cazuri o relație de același ordin : obiectul nu se oferă decît unei conștiințe, dar aceasta nu constituie totuși nici existența și nici sensul perceputului, ea nu face altceva decît să le descopere în ceea ce percepe. Ca orice obiect, opera de artă revelă un nou „profil” la fiecare abordare, fără să poți ajunge vreodată la o cuprindere totală care ar epuiza bogăția concretă a realului. Din această situație ontologică decurge un anumit număr de consecințe. Opera terminată, adică închisă asupra propriei sale totalități organizate, sau mai bine zis *organice*, oferă aceeași bogăție de semnificații, aceeași „polisemie” ca și actul care instaurează scrierea. Critica tradițională este obsedată de o fantomă care ar trebui alungată odată pentru totdeauna. Ar exista undeva, acolo, în secolul al XVII-lea, un „sens adevărat” al teatrului lui Racine sau Corneille, depus în măruntaiele timpului, model inițial pe care ar trebui, precum amintirea bergsoniană, să-i facem să urce la suprafață. Și totuși nu există un Racine-în-sine, după cum nu există lucru-în-sine. Există numai (și aceasta este singura realitate pe care critica are competența să o analizeze) o operă și o multitudine deschisă de perspective asupra ei : punctul de vedere al lui Racine asupra lui însuși, al contemporanilor asupra lui Racine, al istoricului sau al criticului modern asupra lui Racine și asupra contemporanilor lui. Există oare, printre aceste puncte de vedere, unul cheie, care ar scăpa legilor spațiale și temporale ale perspectivei ? Este din principiu imposibil pentru oricine în afară de Dumnezeu ■— care însă nu e critic.

O a doua iluzie, legată de prima, constă în credința că ar fi suficient să te identifici cu scriitorul, să regăsești demersul exact al gândirii lui, *să fii dintr-o dată el*, pentru a cunoaște în sfîrșit „sensul” operei sale (este iluzia care animă un larg sector al cercetărilor de istorie literară). Critica și-ar datora de fapt existența unei lacune, în măsura în care autorii au uitat să-și însoțească operele de un jurnal intim, marfa de un mod de folosire. După logica lui R. Picard, sensul operei gă-sindu-se în ansamblul de semnificații clare pe care ea le propune, și această claritate fiind rezultatul unei activități conștiente și voluntare, e limpede că sensul

ultim al operei va fi identic cu actul de creație, sau, dacă vreți, cu geneza ei.

Vom spune aici despre Racine exact ce am spus în altă parte în legătură cu Corneille.¹ Este imposibil să-i ceri scriitorului, „conștiinței” sale lucide și „travaliului” său voluntar (uneori chiar în ciuda pretențiilor lesne de înțeles, dato-

riu¹ orgoliului), să dezvăluie secretul propriei opere. Atunci când autorul nu mai coincide cu actul de creație, perspectiva lui nu mai este decât o perspectivă printre altele, prețioasă, desigur, dar nu privilegiată. Creația literară devine independentă de creatorul ei. Se știe prea bine, din lucrările moderne de filozofie și de psihologie, că nu există coincidență perfectă între conștiința reflexivă și conștiința ireflexivă care o susține. Dealtfel, chiar dacă printr-o minune așa ceva ar fi posibil, distanța care separă intenția de acțiune denestră-bătut : oricum, pagina scrisă nupoate fi redusă la pagina

proiectată. Dacă scriitorul vorbește un limbaj, un limbaj vorbește prin scriitor. Sensurile reale ale discursului scris depășesc cu mult sensurile restrinse ale discursului proiectat. Sau, mai exact, armătura semnificațiilor voluntare susține corpul semnificațiilor posibile, dintre care unele, prin definiție, îi scapă autorului.¹ Pe scurt, numai scriitorul poate să decidă în privința intenției sale creatoare : „sensul” creației îi scapă însă de două ori. Mai întâi și *a priori*, chiar dacă ar avea toată „luciditatea” din lume, tot nu ar fi capabil să i se substituie criticului, în măsura în care un subiect nu poate să se cunoască drept obiect.² Această dimensiune *pentru-altul* a unei opere, precum aceea a întrupării pentru conștiință, este iremediabilă. Legile perspectivismului „temporal” se adaugă acelorale ale perspectivismului „spațial”. Esența semnificantă a operei de artă nu încremenește nicidecum într-un prezent veșnic, ci dimpotrivă, opera se proiectează spre un viitor nedefinit și deschis. Se vorbește pe bună dreptate de o operă „mereu vie” : într-adevăr, numaio scriere mediocră rămîne

închisă în momentul ei istoric și cultural. Operei Racine nu poate să se schimbe, dar se transformă ; nu mai poate să progreseze, dar poate să se îmbogățească ; nu poate fi modificată, dar în relația ei cu spirite noi, în contactul cu o istorie nouă, poate fi înnoită. „Identice cu sine...” Nu

e adevărat decît pentru ceea ce e mediocru. Trebuie să renunțăm la vi-

¹ Cf. p. 224, nota 1.

2 „Subiect cînd vorbesc, obiect cînd mă ascult...”, cum spune foarte bine Brice Parain.

sul steril de a da interpretări „definitive”, un Racine *ne va-rietur*. Opera insignifiantă are o esență, opera magistrală o existență, adică o esență în devenire, care este, pentru totdeauna și atîta timp cît vor exista oameni, aminată. Nu există un sens dat odată pentru totdeauna, ascuns în operă și care ar trebui dezgropat: critica nu este o ramură particulară a arheologiei. Nu numai că sensuri diferite și contrarii coexistă chiar de la nașterea operei, dar, pe măsură ce trece timpul, *dte* perspective vor face la rîndul lor să apară *alte* sensuri ale aceluiași obiect.

Ca să reluăm terminologia lui Raymond Picard, „ceea ce ipune opera” și „implicațiile a ceea ce spune ea” nu constituie un ansamblu semnificativ care ar putea, în ultimă instanță, grație unei metode perseverente sau unei intuiții fulgerătoare, să devină în cele din urmă pe deplin și limpede formulabil. Ca orice existent, opera literară „va să fie”, ea se definește atît prin sensurile pe care le *va avea*, cît și prin acelea pe care le *are* sau pe care *le-a avut*.⁴² Ea proiectează într-un viitor nedefinit posibile care nu pot fi oprite în nici un moment anume al istoriei. Deschidere absolută deci, pluralitate, ambiguitate de nedepășit a textului scris. Dar mai există ceva, și trebuie denunțată o ultimă iluzie. Așa cum am mai arătat, nu numai că nu există niciodată coincidență între ceea ce vrea să spună opera și ceea ce spune ea explicit ; dar, de vreme ce opera presupune un scriitor, înțelegerea ei trece neapărat, într-un anumit mod și la un anumit nivel, prin înțelegerea relației ei cu autorul. Această nouă dimensiune introduce o nouă complexitate, de care orice teorie a criticii trebuie să țină seama. Aici se împotmolește dealtfel „semantica optimistă” a lui Raymond Picard și așa greu încercată. Desigur, primat al operei, sîntem perfect de acord. Dar cu condiția să-i înțelegem în același mod. Fiindcă opera nu este un fenomen natural, un meteorit picat din ceruri, „calm bolovan căzut dintr-un dezastru obscur...”. Greșeala

42 Din acest punct de vedere istoria criticii nu este altceva decît istoria sensurilor pe care operele le-au *pierdut*.

fundamentală (făcută și de unii dintre „noii critici”
„iellmie s-o spunem”) ⁴³ este de a lua *obiectul* estetic drept
un

iutii. Îmi voi permite să citez ceea ce am scris în altă parte :
„Subliniind primatul operei, nu am vrut nici o clipă să
promovăm formalismul din care se inspiră adesea critica
anglo-saxonă. Pentru noi, sensul se află într-adevăr în
materia sensibilă a obiectului ; dar obiectul nu se închide
deloc asupra lui însuși, în așa fel încît examinarea
structurilor sa nu trimită la nimic altceva decît la
miracolul echilibrului său interior. De fapt, orice obiect
estetic este opera unui *proiect uman*. A interoga numai și
numai opera, așa cum spuneam mai înainte, înseamnă a
încerca să surprinzi prin ea apelul unui spirit către
spiritul nostru, apel care ne propune o căutare și ne
oferă în cele din urmă o mîntuire. Prin textul scris sau
piesa jucată, prin frumusețea cuvintelor sau rigoarea
construcției, *un om vorbește despre om oamenilor*. fn
această privință, obiectul estetic nu constituie decît un
caz particular al relațiilor cu aproapele, un mod special
de apariție a *Celui alt*’ (op. cit., p. 20). Altfel spus,
putem să percepem opera ca ansamblu de structuri
literare, cu condiția să nu uităm că surprindem prin ea,
după formula lui J. Starobinski, „expresia unei *conștiințe*
structurante” ⁴⁴. Dar, veți spune, prin ce este implicată
poziția lui R. Picard ? Iată prin ce : „Ceea ce mă
interesează cel mai mult în opera literară nu este lumea
obscură a tensiunilor anarhice pe care ea o depășește
prin însăși practicarea limbajului coerent, ci ea însăși,
ceea ce spune și ceea ce aduce în efortul unei expresii
care se caută pe sine” (p. 136). Să reținem această cu-
rioasă viziune a unei literaturi elaborate, de fapt, „la per-
soana a treia” : căci o operă nu *spune* nimic, un om
spune în sau prin ea ; nu expresia *se* caută pe sine,
cineva caută o expresie. Pe scurt, obiectivitatea, sau dacă
vreți, *ille-itate* operei, nu este decît un moment în
expresia unui „eu”. Din această clipă devine absolut
zadarnic, ca să nu spunem absurd, să vrei să izolezi un
„limbaj coerent”, singurul demn de interesul nostru, de
„lumea obscură” pe care o depășește. Căci depășirea
implică întotdeauna o conservare. în domeniul artei (nu

43 V. secțiunea „Critică și Științe umane”, pp. 128 sqq.

44 „Observații asupra structuralismului”, în *Festschrift für Hugo Fnn- dt'.ch* (Volum omagial Hugo Friedrich).

vorbesc de știință sau de tehnică, prin esență impersonale), sensul final a ceea ce este elaborat nu poate fi rupt, precum o floare de tulpina ei, de materialul care îl elaborează — în cazul acesta, tensiuni și intenții care animă un demers subiectiv. Iată de ce Valery credea, și avea dreptate, că primul vers este un dar al zeilor, travaliul poetic neputînd fi conceput și întreprins decît plecînd de la el și „în concordanță” cu el. Or, nu există consonanță decît prin raportare la un sunet primitiv, în care vibrează *întreaga ființă*. Un poem nu este așadar un obiect⁴⁵, în sens obișnuit, ci un „obiect-subiect”, un moment obiectiv în care se proiectează o existență subiectivă, conștiința structurantă a poetului fiind, în ultimă instanță, singura care asigură structurile coerente ale poemului. Dar conștiința structurantă și conștiința care elaborează nu sînt deloc identice : cea de a doua nu este decît o manifestare particulară și parțială a celei dintîi, „travaliul voluntar și lucid” servind numai ca revelator al unei intenții mai profunde, care se caută pe sine și care prin el se exprimă, totdeauna imperfect, pentru că totdeauna fragmentar.

45 De unde absurditatea unei formule celebre în critica anglo-saxonă. „A poem does not have to *mean*, it has to *be*” („Un poem nu trebuie să *însemne*, trebuie să *fie*”). Pentru *limbaj*, a fi și a semnifica nu sînt decît unul și același lucru. În această privință, mărturia unui poet atît de lucid ca Yves Bonnefoy ni se pare capitală : „...iată că pot acum să definesc ce înțeleg eu prin poezie. În nici un caz, așa cum totuși se mai spune și astăzi atît de frecvent, fabricarea unui obiect în care se structurează semnificații... Obiectul acesta există bineînțeles, dar el nu este decît cadavrul și nu sufletul și nici țelul poemului ; dacă nu-i acordăm atenție decît lui, rămînem în universul disocierii, al obiectelor — al obiectului care sînt și eu, dar care nu mai vreau să fiu ; și cu cît vom vrea mai mult să analizăm subtilitățile și ambiguitățile expresiei, cu atît mai mare va fi riscul de a uita intenția de izbăvire, care este singura preocupare a poemului. Într-adevăr, poemul nu pretinde decît să interiorizeze realul. El caută legăturile care unesc în mine lucrurile.” „Poezia franceză și principiul de identitate”, în *Revue d'Esthetique*, 1965.

⁴⁶Sa faci și, făcînd, să te faci : această lege a existenței um.me este valabilă și pentru scriitor. Nici o clipă conștiința de sine nu este cunoaștere și posesie absolută a sinelui : și .iceasta pentru că, asemenea oricărui om, scriitorul își lipsește sie însuși și pentru a se găsi el nu scrie, ci *continuă să scrie*. Mișcarea aceasta se află la baza travaliului său și numai ea dă sens operei ; munca artistului nu conferă sens ('pereii, așa cum crede Picard, ci *îl primește de la ea*. Charles Mauron are deci dreptate să vadă în creația literară un act spccific de „auto-analiză”, prin care Eul înțelege și în- irucîtva depășește lumea pulsațiilor sale interne, fără ca .ueastă conștiință intuitivă să fie vreodată cunoaștere obiectivă. Coerența limbajului literar, atît de apreciată de Raymond Picard, nu este deci deloc de ordin rațional sau intelectual, convertibilă în semnificații abstract universale și impersonale, separabile după voie de lumea interioară din care au ieșit.

Comunicarea „estetică” se stabilește, așa cum arată și etimologia, pe planul „sensibilului”, să spunem al trăirii, și nicidecum pe acela al gîndirii. Mai exact, aceasta din urmă este *forma* pe care o ia trăirea care se exprimă. Lucru ușor de demonstrat pentru cei mai „esteți” scriitori, pentru Mallarme de exemplu, sau pentru Racine.⁴⁷ Este deci imposibil să se separe „literar” de „pre-literar”, „limbaj coerent” de percepere afectivă, de vreme ce, din punct de vedere estetic, tocmai afectivitatea este aceea care îi dă

46 Este ceea ce Jean Rousset a înțeles perfect, atunci cînd studiază raportul structurilor imaginative și al structurilor formale : „Structurilor imaginației le corespund necesarmente structuri formale. Aceleași prin-

⁴⁷ Cf. capitolul „Psihanaliza temei”, p. 147 sqq.

¹ Valoarea estetică nu poate niciodată să rezide în simpla organizare inlernă și în aplicarea tehnică a unui limbaj, după canoanele frumosului.

limbajului coerentă. Acestea nu sînt decît diferite nivele expresive ale uneia și aceleiași realități. Dacă Picard are perfectă dreptate să protesteze împotriva abuzului psihanalizei, cînd aceasta pretinde simplist, fără să aibă mijloacele de a o face, că reconstituie

> ipii secrete care întemeiază și organizează viața subiacentă a unei creații, organizează și compoziția. Principii secrete : compoziția, acțiunea asupra l urinelor, părțile de prezentare, chiar alegerile tehnice sînt comandate <lr forțele și sugestiile implicite care guvernează din umbră lucrul artistului". *Forme et signification (Formă și semnificație)*, XV—XVI.

¹ Pentru Racine, v. în special lucrarea deja citată a lui Charles Mauron ; pentru Mallarme, summa pe care i-a consacrat-o J.-P. Richard, *l'hi'ers imaginaire de Mallarme (Universul imaginar al lui Mallarme)*. **inconștientul ipotetic al unui autor mort de mai multe secole și care, în orice caz, nu este niciodată cunoscut îndeajuns, totuși el greșeste grav atunci când condamnă folosirea conceptelor psihanalitice pentru înțelegerea structurilor afective, singurele care pot să explice structurările estetice și, în cele din urmă, însăși plăcerea estetică.** Abordarea psihanalitică, în condiții care rămân a fi precizate *, este unul dintre mijloacele de investigație legitime ale criticii, dar nu și singurul, din moment ce opera literară nu mai este considerată un lucru, ci un mod special de apariție a *Celuilalt*. Relațiile propriu-zis estetice se decupează pe fondul general al raporturilor cu aproapele. în această privință, limbajul psihanalitic ne induce în eroare dacă presupune un „fond” secret al omului, sau, cum spune Picard, „o lume obscură de tensiuni anarhice” care s-ar închide asupra ei însăși. Un om este o rețea, o răscruce de relații concrete cu universul și cu Ceilalți ; nu poți ajunge la el și nici să-i definești decît la capătul unor medieri multiple. „Lumea interioară” nu este un vas închis și interiorul nu este decît interiorizare a exteriorului. La un anumit nivel, critica regăsește deci în operă o istorie personală, suspendată în Istorie. E un mod de a spune că în cele din urmă numai o ficțiune comodă poate să distingă absolut, ca pe niște entități monadice, „operele”, „autorii” și „cititorii”, rotindu-se fiecare în vidul stelar și pe care ar trebui mai apoi să-i faci să comunice. De fapt, este dată din capul locului o relație complexă, articulată potrivit unei dialectici care rămîne de descris. Opera nu este un muzeu a cărui vizitare prilejuiește senzații plăcute sau cugetări subtile, pe care ar trebui după aceea să le inventariezi și să le conservi în borcanele criticii. Opera este locul

unei întâlniri *totale* dintre două ființe, una care se caută pe sine, se găsește și se pierde într-o succesiune de scrieri care sînt tot atîtea etape ale căutării, și alta care împrumută căldura propriei sale vieți semnelor depuse pe pagina moarta și reînsufletește mișcarea existenței cu care se însoțește și de

care este acum răspunzătoare. Desigur, întâlnirea, nu este posibilă decât la un anumit grad de valoare estetică, adică, după definiția noastră, de profunzime și de bogăție a semnificațiilor umane.¹ În sensul acesta, critica, precum orice lormă de literatură, este locul unei lupte cu îngerul, ea regăsește în fața ei, în fiecare moment și la fiecare pagină, acea totalitate indecompozabilă și totuși multiplă, una și contradictorie, conștientă și inconștientă : omul. Nu există coerență expresivă decât la nivel existențial.

Critica tradițională s-a dovedit insuficientă, ca să nu, spunem sărăcăcioasă, pentru că nu a putut sau nu a știut să se plaseze la nivelul acesta. Oprindu-se la elucidarea sensurilor literale sau lăsând opera să se topească în gură ca

o trufanda bună pentru „literații fini” ea a ratat, pur și simplu, esențialul : literatura. O voi arăta prin două exemple, instructive, după părerea mea, și complementare. Este prea, bine cunoscută acea boală de copilărie a criticii, din care Universitatea franceză de-abia își revine : „*Andromaque este*” actrița Duparc”, „*Pyrrhus este* Racine” etc. S-ar putea crede la prima vedere că este vorba de o manie nevinovată, un joc de cuvinte încrucișate cu care se distrează persoanele culte or, lucrurile nu stau deloc așa : este de fapt o metodologie teroristă, care a sterilizat multă vreme cercetarea din Franța. Delirul acesta erudit pretinde să ofere o descifrare inteligibilă, punînd cap la cap un fragment de operă și o bucată de viață, amîndouă scoase din contextul lor și făcute astfel literalmente insignifiante. Roland Barthes a denunțat viciul și vidul acestui faimos „postulat de analogie” ■— și, de data aceasta cel puțin, Raymond Picard este de acord cu el. Iuși, nimeni nu a cercetat îndeajuns originea unei aberații atît de curioase și care a domnit atîta vreme. A fost invocat

pe bună dreptate pozitivismul, ideologia cea mai puternică în momentul în care se puneau bazele unei metode „științifice” de investigație a faptelor literare. Trebuie să mergem mai departe și să vedem că, pentru această critică „pozitivă”, a înțelege obiectul înseamnă literalmente a-l *distruge*. Pare extraordinar faptul că nimeni nu s-a întrebat *în ce sens* Andromaque „este” actrița Duparc, iar Racine, Pyrrhus sau Oreste. Presupunând că ar exista o analogie de situații, cum ar putea oare situația reală să explice situația imaginară, ale cărei linii sînt deja fixate de legendă ; cum ar putea oare asemănarea găsită să sporească înțelegerea ? Și invers, nu trebuie oare să ne întrebăm dacă situația imaginară nu clarifică cumva situația reală, dacă Racine, proiectîndu-se în Oreste, nu ne dezvăluie o fantasmă care-l pune într-o lumină ciudată pe autorul ei ? Pe scurt, nu s-a pus niciodată problema dublă și capitală a sensului realului care e inserat într-un context imaginar și a imaginarii inserat într-un context real. Or, acest du-te-vino, acest raport dialectic nu este nimic altceva decît literatura. Dimpotrivă, pentru pozitivism, dialectica nu este posibilă : singurul raport care poate fi conceput este acela de *emanare*. Racine vorbește despre dragoste pentru că era în *momentul acela* îndrăgostit, și cutare amănunt din operă *reflectă* cutare circumstanță biografică. Și dacă Racine nu mai era îndrăgostit ? Sau dacă era pe cale să se îndrăgostească ? Dacă scria din refuz, prin compensație ? Ar trebui atunci să se acorde conștiinței o durată proprie, un ritm și o mișcare *diferite* de acelea ale lumii, ar trebui pe scurt să se dea spiritului o *realitate* care trebuie cunoscută și înțeleasă ca atare. Este ceea ce nu ar putea să facă o filozofie a conștiinței-epifenomen care ajunge necesarmente la o concepție a literaturii-reflectare. De vreme ce, după reușita expresie a lui R. Barthes, literatura este „subiectivitate instituționalizată”, dacă nu există subiectivitate, înseamnă că nu există literatură. În

cazul acesta, a citi un text înseamnă să citești *printr-un* text ; înseamnă să vizezi, dincolo de aparențele textului scris, semnificațiile lui *adevărate*, care sînt acelea ale lumii reale. Se constituie astfel și se perpetuează, pe cadavrul literaturii, monstrul istoriei lucrare.⁴⁸

(-riticii au fost nevoiți, în cele din urmă, să-și dea seama, tic excesul acesta. Pentru a-l îndrepta, se cade în excesul opus, al cărui exemplu ni-l oferă R. Picard. încercînd să smulgă literatura din ghearele devoratoare ale istoricismului, fi o va cocoța pe pedestalul estetismului. Opera literară care luscse văzută ca o peliculă transparentă, un geam în spatele căruia se profila istoria (de preferință cea anecdotică), capătă acum consistență, devenind un obiect solid și compact, al cărui proces de construcție va trebui studiat : „Poetul trebuie să utilizeze un material care are proprietăți determinate și care îi rezistă : limbajul ; iar opera lui e determinată de legi, reguli și convenții dintre care unele sînt comune întregii literaturi, altele proprii genului respectiv, în

48 Această ambiție distructivă e mărturisită, cu naivitate și în același timp cu cinism, de Renan : „Studiul istoriei literare este destinat să înlocuiască în mare parte lectura directă a operelor spiritului uman”. Să reținem că cel mai bun răspuns este acela dat de Lanson : „În literatură, c.i și în artă, nu poate fi eliminată opera, depozitară și revelatoare a individualității. Dacă lectura textelor originale nu este ilustrația perpetuă și scopul ultim al istoriei literare, aceasta nu mai oferă decît o cunoaștere sterilă și fără valoare.” Din păcate, în această privință, „lansonienii” sînt m.ti frecvent adepții lui Renan decît ai lui Lanson. Istoricii literaturii sun totdeauna mai mult sau mai puțin preocupați de dorința de a substitui textelor înseși istoria textelor. într-un articol recent, Pierre-Henri Sininii cita această frază revelatoare aparținînd unui biograf englez al lui Proust : „îți pui întrebarea ce cunosc din romanul lui Proust aceia i.irc nu cunosc decît romanul lui Proust”. Și Simon răspundea pe bună ilu-ptate : *Esențialul*.

sfârșit .iliile proprii autorului însuși. Se definește astfel o întreagă tehnică explicativă a operei și care, adesea, trebuie să poată da socoteală de efectul produs asupra cititorului." ⁴⁹ Ai putea crede că citești o profesiune de credință a binecunoscuților *ticw critics* americani, în jurul anilor 30. Nimic mai fals, (și critica actuală este esențialmente o reacție împotriva acestei erori) decât această fetișizare a unui „domeniu estetic” închis .isupra lui însuși și găsind în sine un sens complet sau măcar

49 R. Picard, „Aviz cititorului”, Racine, *Opere complete*, ed. cit., v. I, p. XIV.

suficient. Nimic mai naiv decît acest mod de a concepe opera ca un fel de mașină de produs „efecte” după rețetele unei „tehnici” pe care critica ar avea rolul să o formuleze. Am văzut deja că literarul nu este cu nici un chip reductibil la esteticul astfel înțeles. Desigur, teatrul lui Racine folosește, pe planuri diverse, tehnici care merg de la regulile de gramatică și de versificație pînă la cele de dramaturgie. Acestea nu au însă nici o putere prin ele însele ; teoria lor poate fi găsită la d’Aubignac, iar practica la nenumărați poeți minori ai epocii. Dimpotrivă, se poate spune că tehnicile acestea sînt tot ce poate fi mai *îmbatnuit*, mai demodat în teatrul lui Racine, și, dacă farmecul lui mai are și azi puterea să ne vrăjească, aceasta nu se întîmplă din cauza, ci în ciuda lor. Căci ceea ce susține o tehnică, ceea ce dă acestui corpus de precepte un suflet este (trebuie oare să mai amintim ce spunea Proust ?) o *viziune*.⁵⁰ Numai viziunea aceasta susține teatrul lui Racine pe tot parcursul său, numai ea trezește în noi o emoție mereu nouă, sub expresia literară datată din punct de vedere istoric și deci învechită. „Particularitățile” unui autor, adică însăși mișcarea existenței sale, nu sînt o simpla addenda, un factor care se adaugă celorlalți, termenul final al unei enumerări : ele constituie carnea, măduva expresiei literare. Din cauza uneia din acele intenții bune cu care e pavat infernul, respectul pentru obiectul literar îl transformă în *lucru*, cu care „amatorul” (cuvînt semnificativ) de artă ar avea relații de degustare, arta literară devenind un fel de artă culinară, ale cărei rețete ar trebui să ne fie oferite de critică. Se ajunge atunci la o dihotomie ciudată : există, pe de o parte, un autor, un Racine curtean, un Rastignac al literaturii, a cărui carieră este urmărită

50 „...stilul pentru scriitor, ca și culoarea pentru pictor, nu este o problemă de tehnică, ci de viziune”, *Timpul regăsit*.

cu răbdare de către R. Picard ; *și*, pe de altă parte, există opera lui, pe care același Picard ne-o prezintă separat, pe un plan care nu se întâlnește cu primul, ca purtătoare a unor semnificații „estetice” și „psihologice” intrinseci și autonome. Un autor care se ploconea pînă la pă-mînt și capodopere care cad din cer : descurcați-vă cum pu-icți. Ce „ingenui” sînt, după toate acestea, cititorii de care

Partea a doua

Introducere în problemele
criticii actuale

I

CĂUTAREA UNITĂȚII

Și atunci ce-i de făcut ? Exact ce refuză Raymond Picard să facă, atât în ceea ce privește analiza vieții cât și a operei lui Racine. Îmi voi permite să citez două texte care mi se par deosebit de edificatoare. Primul despre viață : „Am încercat să nu judec, să nu trag concluzii, să nu reduc la o unitate artificială o multiplicitate de comportamente diferite pe care Racine însuși nu s-a gândit să le pună de acord ; «1 nu a introdus în viața lui logica și luciditatea pe care le găsim în creația estetică" (*Cariera lui Jean Racine*, :pp. 9—10). Al doilea despre operă⁵² : „Tot acest aparat este în realitate foarte fragmentar : nu ne-am propus să fie complet și nici măcar sistematic. Era important mai ales să acumulăm, fără să ne temem că studiul nostru va părea naiv sau școlăresc, observații aparținând unor registre cât mai diferite cu putință, pentru a indica multiplicitatea căilor pe care pot să le urmeze studiile raciniene.⁵³ în ambele cazuri trebuie să ne limităm la o simplă percepere *empirică*, la un fel de vânătoare a lui Pan critică : trebuie să „acumulezi" notații, să colecționezi în „registre diferite" cele mai mărunte evidențe. Ar fi un păcat de moarte să vrei să fii „complet" sau „sistematic", să cauți o „unitate artificială". Nu există decît multiplul : lăsați detaliile

52 Critica universitară despre Corneille (căci trebuie să credem că există totuși o tradiție universitară) vine în ajutorul criticii raciniene : „Bogăția și diversitatea acestor piese majore sînt atît de mari, încît la orice încercare de a preciza caracterele lor comune apar obiecții ; împo- trivindu-se generalizărilor, fiecare își reia individualitatea și izolarea", G. Couton, *Corneille*, p. 94.

53 Ed. Pleiade, I, p. XIV. Bineînțeles, trebuie să se țină seama de faptul că nu avem de-a face cu un studiu de ansamblu asupra teatrului lui Racine, ci cu o serie de introduceri la piesele lui, în cadrul unei ediții generale. Acestea fiind spuse, recunoaștem aici o *stare de spirit*

să vorbească. Cu puțin noroc, vine și sensul, după ce vom fi adunat toate faptele. Ar trebui „să ne lăsăm copleșiți de bogăția unei opere”, iar apoi „cel care ar vrea să-și aprofundeze plăcerea, ar desco peri poate în aceste observații risipite o anumită convergență” (op. cit., pp. XIV—XV). „Poate...”. Pe scurt, nu ne rămîne decît să ne rugăm și să sperăm miracolul „convergenței”. În ceea ce-o privește, noua critică refuză să-i aștepte pe Godot. Ca și cea veche, ea are o conștiință acută a diversității, dar are și convingerea că în această diversitate liniile se întretaie și converg, bineînțeles cu condiția să fie *făcute să converge*. Lumina sensului nu este nicidecum o flacără care s-ar aprinde singură în vârful lumînării. Bacon se înșela, iar critica tradițională este ultimul său refugiu : se știe, de la Descartes încoace, că faptele vorbesc, dar că limbajul lor trebuie *inventat* : o *metodă* nu este nimic altceva, dar este totul.

Am spus deja că nu am intenția să fac istoria noii critici. I se va consacra într-o bună zi o teză care va stabili de unde începe, unde se oprește și cine face parte din ea. Nu vreau, pe planul pe care se situează acest eseu, să enumăr direcțiile noii critici, ci să-i indic problematica. Ambiguitate, supradeterminare, polivalență semnificative : sper că analizele precedente au reușit să le pună în evidență, la toate nivelele. Bogăția aceasta nu este totuși o anarhie : ea este *orientată*. Sensurile multiple pe care orice lectură le iace să apară și care trec unele într-altele, nu sînt un vârtej sau o morișcă : se articulează între ele în jurul unui ax central ; converg către un focar. Cu alte cuvinte, diferitele *semnificații* trimit la un *sens* ultim, care constituie unitatea

perfect explicită pe plan biografic și care corespunde întocmai atitudinii confrăților și colegilor lui Picard, de exemplu Couton, față de operele literare. *Vide supra*, p. 44.

lor intimă, dată în totalitatea concretă a obiectului : „Voi spune că un obiect *are* un sens atunci cînd el este încarnarea unei realități care-l depășește, dar care nu poate fi percepută în afara lui și care, din pricina infinității sale, nu se lasă exprimată în mod adecvat de nici un sistem de semne ; este totdeauna vorba de o totalitate : totalitate a unei persoane, a unui mediu, epoci, a condiției umane.”⁵⁴ Ar trebui adăugat : a unei opere. Despre opera de artă trebuie să spunem, *mutatis mutandis*, ceea ce Merleau-Ponty spunea despre „lucru”, ale cărui aspecte se implică reciproc într-o plenitudine absolută : „Este imposibil să descrii complet culoarea covorului fără să spui că este un covor, un covor de lînă, și fără să implici în această culoare o anumită valoare tactilă, o anumită greutate, o anumită rezistență la sunet. Lucrul este acel gen de existent care impune, pentru definirea completă a unui atribut, definirea subiectului în întregime și în care sensul nu se distinge așadar de aparența totală.”

⁵⁵

La fel, sensul unei opere va fi „aparența ei totală”, adică totalitatea aparențelor ei. Percepția critică corectă va avea

o „priză precisă”, va surprinde opera în *unitatea* și în același timp în *totalitatea* ei, în comunicarea concretă a aspectelor ei particulare. Părțile vor fi înțelese prin întregul pe care îl formează, iar întregul nu ca o sumă, ci ca o sinteză a părților legate între ele. După cum percepția adevărată tinde să aducă la lumină, prin coordonarea sistematică a profilurilor sale, coeziunea plenară a lucrului, vom spune precum L. Goldmann, că în critică „sensul valabil este acela care

⁵⁴ Sartre, *Situații IV*, p. 3C.

⁵⁵ *Phenomenologie de la perception (Fenomenologia percepției)*, p. 373.

permite regăsirea coerenței depline a operei".⁵⁶

Unitate, totalitate, coerență : cred că este deviza comună tuturor noilor critici, sau, dacă vreți, postulatul lor comun. Noua critică nu este o „critică a semnificațiilor”, cum s-a afirmat adesea, ci dimpotrivă, o critică a *sensului*, așa cum

l. un definit anterior. în această privință R. Picard îl citează în mod justificat pe Charles Mauron, care consideră „toată opera lui Racine ca o partitură muzicală unică, dezvoltând variațiunile unei singure situații dramatice”, și pe J.-P. Richard care declară : „Critica modernă merită... titlul de *totalitară*. Să înțelegem prin aceasta că ea încearcă să surprindă opera... în totalitate, adică în unitatea și în coerența ei. Este o critică a *ansamblurilor*, nu a detaliilor.” R. Picard l-ar fi putut cita tot atât de bine pe L. Goldmann, așa cum am făcut noi, pe Sartre care descoperă în personajele lui (knet și în actele lui Baudelaire „o modulare diferită a temei originale”, sau pe R. Barthes, pentru care critica trebuie să-și respecte „natura ei de limbaj în »:elași timp coerent și total”⁵⁷. Am putea găsi alte zece citate analoage, la alți zece critici.² Trebuie remarcat că această căutare a unei unități semnificative dincolo de ireductibilitatea aparentă a diversității, căutare comună întregii reflecții filozofice post-hegeliene și științelor umane, de la psihanaliza lui Freud pînă la structuralismul lui Levi-Strauss, nu corespunde, în domeniul criticii literare, numai unei nevoi teoretice,

56 *Le L'ieu cache (Dumnezeul ascuns)*, p. 22.

57 R. Picard, *Noua Critică*, p. 10/; Sartre, *Saint-Genet*, p. 500; K. I'arlhes, *Eseuri critice*, p. 271.

- lată de exemplu această frumoasă definiție a lecturii dată de le.in Rousset : „Lectura fecundă trebuie să fie o lectură globală, sensibil. i la identități și la corespondențe, la asemănări și opoziții, la reluări și la variații ca și la acele noduri și răspîntii în care se concentrează vîu se desfășoară textura.” *Formă și semnificație*, XII.

ci și unei exigențe practice.

Îmi veți îngădui să-i părăsesc o clipă pe Racine pentru C Corneille, pe care am avut ocazia să-i studiez mai temeinic. Faptul că în opera aceasta vastă și variată, întinsa pe o perioadă de cincizeci de ani și solicitată de o diversitate în- linită de circumstanțe personale și istorice, diferențele evidente se organizează în jurul unei înrudiri profunde, a fost dovedit, în modul cel mai categoric cu putință, tocmai de o serie de lucrări dintre cele mai empirice, mai pozitive, mai străine de orice preocupări de demonstrație ideologică. În „Observații asupra tehnicii dramatice la Corneille” ca și într-un studiu consacrat „Invenției la Corneille”, Jean Boorsch, ostil în teorie față de ceea ce el numește „obsesia unității”, ajunge totuși în fapt să arate convergența uimitoare și sistematică a mijloacelor de expresie scenică a autorului nostru. Analizând „reluarea personajelor în comediile lui Corneille”, Jacques Scherer conchide: „El creează personaje atât de reale încât i se impun și are o viziune de ansamblu a operei. Caracterul sintetic al acestui teatru comic ar mai putea fi dovedit și dacă s-ar întreprinde următoarele două cercetări : prima care să aibă drept obiect analogia situațiilor și a temelor în toate comediile... Cealaltă care să se ocupe de geografia sentimentală a acestui Paris în care se situează aproape toate operele lui comice.” în mod mai evident și mai general, o anchetă strict statistică asupra „auto- imita- ției la Corneille”, adică asupra împrumuturilor textuale pe care autorul și le face în mod constant lui însuși, se termină cu următoarea constatare : „...Personalitatea profunda a lui Corneille nu îl predispunea oare la o anumită monotonie formală ? Este obsedat de anumite situații, de anumite teme ; alege bucuroș pentru piesele sale subiecte destul de asemănătoare, sub aparenta lor diversitate. Un subiect este pentru el nu numai un pretext pentru compunerea unei opere frumoase, dar și un prilej de a

exprima o realitate corneliană." Nu s-ar putea da o mai bună definiție a raporturilor dintre estetic și existențial. În sfârșit, într-un articol posterior marelui său studiu, Octave Nadal indică exact ceea ce mai rămîne de făcut în acest domeniu : „Nu au fost nici pînă acum stabilite cu precizie motivele cheie și nu au fost indicate raporturile și înrudirile lor interne. S-ar vedea astfel uimitoarea bogăție și siguranță a articulărilor tuturor temelor tratate de la *Melite* pînă la *Surena*.”⁵⁸ Convergență, caracter sintetic, obsesie centrală care definește o realitate personală, motive cheie, articulații: aceste cuvinte de bază ale noii cri-lici sînt regăsite spontan de cercetarea empirică, atunci cînd i-stc suficient de serioasă și de aprofundată. Voința deliberată de a avea o înțelegere unitară și totalitară nu este, cum s-ar putea crede citindu-1 pe Raymond Picard, o aberație singulară a cîtorva intelectuali deșanțați și perversi ; ea nu vine nici din pătrunderea marilor curente ale gîndirii moderne în domeniul reflecției literare : este, pur și simplu, o exigență fundamentală a criticii însăși ajunsă la maturitate. CRITICA — FENOMENOLOGIE

Așa cum spunea Leo Spitzer, „s-a dus vremea cînd

58 J. Boorsch, *Yale Romanic Studies, (Studii de romanistică ale universității din Yale)*, 1941, p. 101; J. Scherer, *Melanges Alornet (Misce-lanea Momet)*, p. 61 ; F. Rostand, *L'imitation de soi chez Corneille (Auto-imitația la Corneille)*, p. 10; O. Nadal, *L'exercice du crime chez Corneille (Crima la Corneille)*, Mercure de France, 1951.

criticul putea să citească comod o capodoperă, fără să se simtă obligat să lege părțile de întreg, exprimându-și când aprobarea când dezaprobarea, după dispoziția de moment a sensibilității sale eudemoniste..."⁵⁹ *Să lege părțile de întreg* : acesta este demersul fundamental al gândirii moderne, care nu face decît să continue un drum secular. Și tot Spitzer ne amintește că mai aproape de noi, fără să ne mai întoarcem pînă la *Fedru* al lui Platon, Schleiermacher spunea deja că în filologie „detaliul nu poate fi înțeles decît prin întreg și o explicație a detaliului presupune cunoașterea totalității”. Dilthey vorbea de „Zirkel im Verstehen”, de „înțelegere circulară”. Orice cerc se învîrtește în jurul unui centru și o înțelegere circulară trebuie să fie unitară, altfel riscă să se împrăstie și să se volatilizeze. Atunci cînd Taine desemna critica sarcina de „a oferi spectacolul admirabilelor necesități care leagă între ele firele nenumărate, nuanțate, încîlcite ale fiecărei ființe umane”, el se înșela asupra mijloacelor, dar nu și asupra scopurilor. Să zicem că orice critică modernă vrea să fie percepere a unei coerențe depline : ea își va propune atunci, în primul rînd să scoată în evidență, în obiectul respectiv, anumite *structuri*, adică o configurație, o articulare internă de așa natură încît părțile nu pot fi înțelese decît prin totalitatea pe care o formează, iar detaliile nu sem-

nilică decît prin ansamblul în care se inserează.⁶⁰ Să

59 *Lingvistici and Literary History (Lingvistică și istorie literară)*, p. 129.

60 Tot Proust, cita: de Spitzer, este cel care definește cel mai bine noțiunea de „structură” atunci cînd atrage atenția că „operele de artă desăvîrșite” sînt acelea „în care nici o tușă nu este izolată, în care fiecare parte primește rînd pe rînd de la toate celelalte rațiunea ei de a fi, după cum le-o impune pe a ei”.

reținem ca aceste structuri, sau dacă vreți, aceste totalități semnifi- cante și coerente, nu sînt cu nimic apanajul criticii literare ; ele pot fi descoperite la toate nivelele la care omul stabilește raporturi cu lumea : percepție (structuri ale lucrului, studiate de gestaltiști), activitate (structuri ale comportamentului, analizate de Merleau-Ponty), vorbire (structuri lingvistice), artă (structuri estetice). Nu este cazul să întreprindem aici o filozofie sau o metafizică a structurii ⁶¹, ci numai să-i indicăm consecințele metodologice, în domeniul care ne interesează. Studiarea structurilor literare ține de o *fenomenologie* proprie, adică de descrierea unei organizări, sau, mai exact, a unei organicități interne a operei. Așa cum am încercat să arăt asupra unui exemplu concret, întrebarea Hermenei : „Cine ți-a spus-o ?” nu poate fi înțeleasă decît dacă este reintrodusă în contextul ei poetic, psihologic și dramatic imediat (primul emistih al unui vers dintr-o anumită scenă, rostit de un personaj anume într-o situație anume). Un sens este mai întîi fragmentar ; el semnifică prin ceea ce-l înconjoară și în cadrul în care se înscrie pentru o percepție concretă. Astfel, în teatru de exemplu, sensul tragediei se arată încetul cu încetul, din aproape în aproape, din emoție în emoție : se spune pe bună dreptate că o piesă este „captivantă”. Dar durata trăită nu este aceeași pentru conștiința fascinată și pentru conștiința

61 în sensul acesta, marele filozof al Structurii este Hegel, pentru a reaminti, așa cum ne amintește Sartre (*Situații III*, p. 145) : „Structura conceptului nu este o simplă juxtapunere de elemente invariabile care ar putea, eventual, să se asocieze cu alte elemente pentru a produce alte idei (îmbinații, ci o organizare care are o asemenea unitate înînt structurile ei secundare nu ar putea fi luate în considerație separat de întreg, pentru că i-ar deveni «abstracte» și și-ar pierde natura.”

reflexivă⁶²: timpul criticului care citește pe

62 Este vorba totuși de o diferență care privește nivelul și nu natura înțelegerii : perceperea sensului, chiar și aceea imediată și fragmentară, este *structurată* : versurile, scenele nu pot fi înțelese decât prin această

îndelete și parcurge o operă în toate sensurile ei nu este același cu timpul univoc al spectatorului fascinat de desfășurarea spectacolului. Citit, strigătul Hermionei nu mai este strigătul auzit: el cere noi contexte, apar planuri de semnificație mai îndepărtate, dar la fel de imperioase. Nu fragmentul de scenă sau scena, ci întreaga tragedie, în care strigătul marchează o etapă esențială, și raportul ei cu ansamblul celorlalte tragedii, adică cu întreaga operă a lui Racine luată ca dramaturgie, ca dezvoltare a unei viziuni unice și din ce în ce mai profunde asupra omului.⁶³ Această fenomenologie literară sau punere în evidență a structurilor operei și a modului lor de articulare presupune un sens immanent operei, sens ce trebuie descoperit, în opoziție cu discontinuitatea și dezlinarea criticii tradiționale, critica modernă, sau pur și simplu serioasă, trebuie să înceapă prin a fi o *lectura sistematică*, în sensul în care lectură înseamnă totdeauna legătură.

în limbaj gestaltist, s-ar putea spune că sensul este o figură sau o configurație care variază în funcție de fondul pe care se detasează. într-adevăr, o structură nu se oferă decât dintr-o anumită perspectivă. Elementele compoziționale *obiective* (pentru că ele se află efectiv în obiectul perceput) nu se dezvăluie decât unei intenții *subiective* (pentru că orice percepție presupune o conștiință perceptivă). în domeniul de care ne ocupăm aceeași operă poate fi deci decupată după structuri diferite, în funcție de raportul dintre observator și obiectul observației sale, sau mai bine zis în funcție de raportul dintre participant și obiectul participării sale. Dar aici începe drama. Raportul acesta, care ar constitui în știință „ecuația personală” a savantului, devine, atunci când este vorba de literatură, o *angajare*

63 Iată punctul în care noua critică se separă radical de cea veche. Aceasta din urmă va fi fără îndoială de acord că o operă formează un întreg, dar acest întreg rămîne, așa cum e logic din perspectiva înțelegerii empiriste, *izolat* (cf. citatul lui G. Couton, p. 104, nota 1). Pentru noua critică, dimpotrivă, opera individuală este, după expresia lui Peguy, membrul unei „familii unite” ; întregul pe care ea îl formează devine, la rîndul lui, o parte din totalitatea pe care o constituie ansamblul operelor unui autor și nu-și primește sensul adevărat, adică ultim, decât atunci cînd este situat în acest ansamblu.

totală a criticului, angajare care îl implică atât pe plan intelectual cât și pe plan afectiv. Așa cum spune foarte bine R. Barthes, „orice lectură a lui Racine, oricât de impersonală își impune să fie, este un test de proiecție”. Cum ar putea fi altfel ? Dacă orice critică implică utilizarea unui sistem de referințe, sistemul acesta, la rîndul său, implică o alegere, pe care R. Barthes o numește, spre indignarea lui R. Picard, „pariul fatal” al criticului. Și totuși, exact despre așa ceva este vorba : de un „pariu”, în sens pascalian, pentru că o poziție ideologică, oricare ar fi ea, presupune și manifestă un proiect personal ; pariu „fatal”, în măsura în care decizia inițială influențează necesarmente întreaga anchetă. Aud deja voci indignate : refuzăm pariul și fatalitatea aceasta, ne mulțumim să delimităm „zonele de obiectivitate”, să facem recensămîntul „evidențelor” palpabile, grație cărora vom propune „ipoteze prudente”. Cunoaștem deja limbajul acesta : îi aparține lui Raymond Picard. Refuz zadarnic. Acestui Malherbe al criticii îi vom răspunde, precum Pascal : imposibil să nu „pariați”, sînteți deja îmbarcat și încă greșit. Așa cum am mai văzut, „certitudinile limbajului” și „coerența psihologică” pe care le invocați nu ascund decît incertitudine și incoerență. Nu există limbaj „neutru” sau „inocent”, nu există alibi sau refugiu. Refuzînd un sistem de lectură faceți din această absență a sistemului un sistem, acela al facilității ; respingînd orice ideologie dovediți o anumită ideologie, aceea a struțului. Atunci cînd opuneți plin de virtute delirul paranoic al lui Roland Barthes „măsura” proprie unei critici a „dozajului” („să dozezi gradul de afirmație de care ești convins”), această critică cu pipeta nu enunță deloc o evidență primară, independentă de orice sistem : pariați totuși. Pariati pe postulatele unui pozitivism empirist, care crede că ajunge la sens prin juxtapunerea unor semnificații fragmentare, așa cum se credea, în secolul trecut, că se ajunge la obiect adîtionînd senzații izolate ; pariați că în cele din urmă se va produce de bine de rău, de la sine, o convergență : în amîn- două cazurile nu există convergență la sfîrșit decît dacă a existat la început. Atunci cînd Roland Barthes spune că „lucrurile nu semnifică mai mult sau mai puțin, ele ori semnifică ori nu semnifică”, ca să-i

înțelegem trebuie să începem prin a-l citi.⁶⁴ Această „kispăimîntătoare doctrină”, cum o numiți, nu cere cîtuși de puțin să „compenseze gratuitatea afirmației prin îndrăzneala și profunzimea ei”, ci vrea pur și simplu să spună, și cine ar putea să nu fie de acord, că un detaliu sau altul semnifică numai în virtutea unei intenții prealabile și implicite, care *hotărăște dinainte* ce este semnificația, în funcție de postulatele ei. Iar criticul „pozitiv” decide și el tot atît cît și ceilalți : a spune, de exemplu, că *faptul* că Racine era îndrăgostit de actrița Duparc atunci cînd a scris *Andromaque*, *explică* un lucru sau altul din piesă, presupune un sistem precis de referințe, care pune în relație viața și opera unui autor, conform unei anumite scheme ; luat ca atare, „faptul” acesta nu are, literalmente, *nici un sens*. Și dacă socotim, precum Picard și contrar lui

64 Picard îi atribuie lui Barthes, cu multă ușurință, exact atitudinea pe care acesta o denunță. Într-adevăr, Barthes scrie : „se menționează că în jurul lui 1675 Opera înlocuiește tragedia ; dar această schimbare de mentalitate este restrînsă la rangul de *circumstanță*.” Comentariul lui Picard : „Or, *rectifică* el imediat, este una din cauzele posibile ale tăcerii lui Racine după *Phedre*” (pp. 71—72). Și Picard îl dojenește pe Barthes din înaltul erudiției sale : mai întîi că tragedia nu este înlocuită de operă, iar apoi „este prudent, atunci cînd crezi că circumstanța nu este determinantă, să eviți cuvîntul *cauză*...” Don Quijote împotriva morilor de vînt! Iată textul lui Barthes: „...această schimbare de mentalitate este restrînsă la rangul de *circumstanță* : este una din cauzele posibile ale tăcerii lui Racine după *Phedre** (*Despre Racine*, p. 199). Barthes nu „rectifică” nimic în cazul acesta : nu ne propune, așa cum crede Picard printr-un ciudat contrasens, propria lui teorie, ci dimpotrivă, o explicitează *pe aceea a adepților istoriei tradiționale!* Aceștia, trecînd de la „circumstanță” la „cauză posibilă”, se cred apărați de prudența ipotezei lor, acea prudență atît de îndrăgită de Picard. Or, Barthes nu vrea să spună — și are perfectă dreptate — decît că „această prudență este deja o privire sistematică” : ea nu se exercită, așa cum își închipuie cu naivitate, în afara oricărui sistem, și nu există *gradare decît în interiorul unui anumit sistem de referințe*. În ocurență, a deduce că progresele făcute de operă pot fi una din cauzele posibile ale tăcerii lui Racine, așa cum fac criticii tradiționali și nu Barthes, înseamnă să constituî *posibilitatea* aceasta plecînd de la o schemă interpretativă de asemenea natură încît, fiind date și puse cap la cap anumite circumstanțe istorice, și, pe de altă parte, anumite dispoziții psihologice ale lui Racine, se obține, ca efect posibil al acestei „cauze”, tăcerea lui Racine. Gradul de probabilitate introdus în această cauzalitate nu-i schimbă cu nimic *natura* : rămîi ne ceea ce este, un postulat metafizic, absurd pe deasupra, în orice caz o manieră globală de a explica raporturile omului și ale literaturii cu realul. Dacă oricum există un sistem, Barthes declară în pasajul

Mornet, că biografia și literatura sînt două realități separate, sau care țin în orice caz de abordări diferite, este și aceasta o decizie, o alegere, un „pariu fatal”. Atunci mai bine să fim cinstiți, așa cum cere Roland Barthes, să respectăm regulile jocului și să spunem răsplată ce „sistem de lectură” avem.

Devine ușor de înțeles de ce o anumită critică universitară sc dă înapoi înfricoșată, prinsă în flagrant delict de „subiectivism” pe cînd credea că se plimbă printre Idei platonice și Adevăruri obiective. Cine, eu ? Dintr-o dată criticul este incomodat de propria lui persoană. Se simte arătat cu degetul, ca și cum ar fi comis un act de exhibiționism. Atunci cînd vorbește „obiectiv” despre operă, se vede trimis înapoi la subiectivitate. E un cerc vicios. Așa cum am văzut, criticul ne privește cu superioritate, protestează, se prăpădește de rîs. în realitate, rîsul lui e neliniștit : dacă Racine vrea să spună altceva decît spune și dacă Barthes spune altceva decît ceea ce crede că spune, Pingaud poate fi oare sigur că-l interpretează bine pe Barthes ? încurcată afacere. Nu rezist plăcerii de a cita aici un pasaj din Sartre, scris parcă anume :
Unii pretind că romancierul se descrie pe sine în personajele lui, iar criticul în critica lui ; dacă Blanchot vorbește despre Mallarme, unii vor spune că ne destăinuie mai multe despre el însuși decît despre autorul de care se ocupă... Iată unde s-ar ajunge atunci : Blanchot nu s-a văzut decît pe sine în Mallarme ; prea bine : atunci voi, în Blanchot, nu vă vedeți decît pe voi înșivă. în cazul acesta, cum puteți să vă dați scama dacă Blanchot vorbește despre Mallarme sau despre el însuși ? Este cercul vicios al oricărui scepticism ; renunțați

deci la podoabe dintr-astea învechite... Bineînțeles — e rușinos să repeți asemenea truisme, dar pedanții noștri sînt atît de proști și de superficiali încît trebuie s-o faci — bineînțeles, punctul de vedere al lui Blanchot este personal. Și de asemenea, oricare ar fi instrumentele pe care le folosește, în cele din urmă experimentatorul constată cu ochii *lui* rezultatele experienței. Dar, dacă într-o anumită măsură obiectivitatea este deformată, ea este și *revelată*. Pasiunile, spiritul, sensibilitatea lui Blanchot îl

incriminat că preferă unul mai profund și mai elaborat : cine ar putea să-i condamne ?

determină să facă o anumită conjectură mai degrabă decît o alta ; dar numai Mallarme va verifica conjectura lui Blanchot. Deprinderile mentale și afectivitatea unui critic servesc drept „revelatori”, pregătesc intuiția. „Conjectura, adevărată sau falsă, servește la descifrare. Adevărată, ea este umplută de evidență ; falsă, se șterge indicînd alte direcții” (*Saint Genet*, p. 517). Subiectivitatea criticului este așadar iremediabilă. Ca și pentru percepție, dezvăluirea obiectivă rămîne un contact personal. Subiectul nu are acces la lume decît din punctul *său* de vedere, situat în spațiu și timp, pe fundamentul unei angajări geografice și istorice pe care nu o va părăsi decît odată cu viața.

Trebuie să remarcăm totuși că această întîlnire cu subiectivitatea sau, mai exact, cu libertatea criticului, nu rezolvă deloc problema : nu face decît să o pună. În textul citat mai sus, Sartre arată foarte bine că, dacă dispozițiile intime ale lui Blanchot „pregătesc intuiția”, pentru a fi valabilă aceasta trebuie să fie „umplută de evidență” : cu alte cuvinte, pe deplin recunoscută și asumată, subiectivitatea criticului pune în cauză *adevărul* criticii. După părerea lui Sartre, totdeauna cartezian în materie de intuiție, ar exista un fel de „evidență” proprie criticii, ceea ce, bineînțeles, ar rezolva cu eleganță problema. Dar această evidență nu este evidentă, și scepticismul nu poate fi învins atît de ușor. Spectacolul dezacordului permanent și complet, în vechea ca și în noua critică, ne face să fim mai puțin optimiști. În cazul lui Racine de exemplu, în timp ce critica tradițională continuă să oscileze între interpretarea „păgînă” și „jansenistă” a operei, viziunea marxistă a unui Goldmann și descifrarea psihanalitică a unui Maurois nu se suprapun nici o clipă ; și chiar în cadrul perspectivei psihanalitice, rezultatele anchetei lui Barthes diferă complet de acelea ale lui Maurois. Unde poate fi găsită atunci evidența care să decidă în privința adevărului și a falsului ? De ce ordin e oare ? Ironiile celor care continuă să se ocupe de confuzia circuitului „Racine-Barthes-Pingaud” sînt absurde atunci cînd încearcă să se debaraseze de o problemă crucială, dar utile atunci cînd o pun. La urma urmelor, superioritatea incontestabilă a noii critici asupra celei vechi este de a nu mai striga cu naivitate împreună cu Sainte-Beuve :

**„Adevărul, numai adevărul", ci de a pune în sfârșit,
deschis, problema adevărului și de a o integra
conștient în cercetările sale.**

Fenomenologia literară, așa cum am definit-o, sfârșește într-adevăr prin a se împiedica de subiectivitatea de nedepășit a fenomenologului. Spre deosebire de ceea ce se petrece cu savantul, „ecuația personală” nu dispăre nici o clipă în favoarea relațiilor obiective. „Structurile unui text fixat de multă vreme pe paginile cărții se manifestă și devin sensibile numai în contact cu interogația mea. Diferitele tipuri de lectură aleg și extrag anumite structuri *preferențiale*. Nu este totuna dacă interogăm un text în calitate de istorici, de sociologi, psihologi, stilisticieni sau de iubitori ai frumuseții pure. Căci fiecare dintre abordările acestea are drept efect schimbarea configurației *întregului*, crearea altui context, decuparea altor frontiere în interiorul cărora va domni o altă lege de coerență.”⁶⁵ J. Starobinski definește aici admirabil miezul problemei. Ambiguitatea operei literare, polivalența care o întemeiază dau din capul locului mai multe organizări posibile ale aceluiași *organism*. Critica structuralistă va pune în evidență un anumit număr de rețele imanente operei : afective, imaginative, simbolice, ideologice etc. Dacă noua critică este definită esențialmente de căutarea „coerenței”, din păcate însuși tipul de coerență se schimbă odată cu tipul de semnificație aleasă : de îndată ce se trece de la teorie la practică, școala unității se dezbină. Ca să înțelegem mai bine, să ne întoarcem la Racine, câmpul de bătaie preferat al criticii, pe care de trei secole îl acoperă cu morții ei. Alegerea care hotărăște natura și nivelul de semnificație la care ne oprim, hotărăște prin aceasta sensul operei și pe acela al oricărei literaturi. Dar dacă se decretează, așa cum face R. Picard, că realitatea literară este numai de ordin estetic ? Iată care vor fi consecințele. Creația raciniană apare înainte de toate ca folosire a unei tehnici a cărei valoare se va măsura prin producerea anumitor „efecte” asupra cititorului sau a spectatorului. Realitatea și coerența proprie acestei dramaturii vor fi deci deținute în virtutea unor „reguli, legi și convenții”, personalitatea lui Racine intervenind ca indice diferențial într-un cadru prestabilit. În spatele alegerii „tehnice” a lui R. Picard se profilează opțiunea radicală a unei metafizici

65 „Observații asupra structuralismului”, *art. cit.*

intelectualiste. „Valoarea” unui rezultat tehnic (valoarea estetică) nu e dată de calitatea vreunui material (existența raciniană) ci de ordonarea lui (construcție voluntară și inteligentă, separabilă de constructor și valabilă prin definiție în afara lui, prin efectul ei asupra Celorlalți). Curățind „literarul” de „preliterar”, despărțind opera de biografie, omul este purificat de ceea ce este accidental și brut, este ridicat în împărăția eternă a Spiritului. A privilegia „tehnica” este, pentru cercetarea literară, o manieră de a îndrepta priviri pofticioase spre Rațiune, de a găsi un substitut modern pentru Universalul abstract al raționalismului, pentru Eul transcendent. Alegerea unei coerențe estetice astfel înțeleasă decupează la Racine o anumită viziune a lumii, viziune care este aceea a criticului. Dar literatura înseamnă Universalul concret, omul, nu în claritatea intelectului, ci în opacitatea și brutalitatea pasiunilor sale. Spre deosebire deci de R. Picard (a cărui opoziție metodologică față de psihanaliză manifestă, așa cum se întâmplă totdeauna, o opoziție metafizică), abordarea psihanalitică a literaturii propune un alt punct de vedere asupra omului : a căuta coerența proprie teatrului lui Racine în anumite raporturi afective constante (tată-fiu, frate-soră etc.) și în configurația lor, pentru a vedea mai apoi în dramaturgia raciniană un joc de forțe (Mauron) sau o combinatorie de figuri (Barthes), înseamnă să hotărăști că adevăratul sens al acțiunilor și operelor umane nu se află niciodată în urmărirea unui efort conștient și transparent sieși, ci în relația, totdeauna ambiguă, dintre impulsurile voluntare și pulsunile afective care le stau la bază. Iar dacă credem, pe urmele lui Lukács și ale lui Goldmann, că semnificațiile veritabile nu sînt de ordin estetic sau psihologic, ci sociologic, nu înseamnă ca propunem numai o metodă printre altele ; înseamnă că noi considerăm drept subiect autentic al creației culturale nu individul, ci grupul ; înseamnă că ajungem să definim în interiorul subiectivității, o realitate intra-subiectiva, singura capabilă să asigure gradul înalt de coerență care constituie opera de artă.

Și unde mai e Racine în toate acestea ? Avem un Racine al lui Picard, un Racine al lui Mauron, un Racine al lui Barthes, un Racine al lui Goldmann așa

cum l-am avut pe acela al lui Giraudoux și al lui Thierry Maulnier, pe acela al lui Mornet și Lemaître, și cum vom avea, în secolul al XXI-lea, pe acela al lui X sau Y. Toți acești Racine nu se aseamănă deloc între ei și am fi naivi dacă ne-am mira, de vreme ce „Racine în sine”, „adevăratul Racine”, „Racine-arhetipul” nu există. Trebuie oare să cădem într-un relativism ironic sau într-un scepticism surizător sau amar ? Ar fi deopotrivă de absurd. Așa cum am văzut deja, Picard, Mauron, Barthes, Goldmann, asumînd pe deplin o alegere *subiectivă*, dezvăluie la Racine o realitate *obiectivă*. Nu aceasta este problema. Dificultatea nu este : fiecare cu adevărul său, deci nu există adevăr ; ci, mai degrabă : *cum să legi între ele adevărurile, reale și contrare, ale fiecăruia ?* Căci semnificațiile estetice, psihologice, sociologice care ne sînt arătate există într-adevăr în opera lui Racine, dar ele nu se suprapun, după cum nu se suprapun punctele de vedere divergente, alegerile contradictorii care le-au servit de revelatori. Dacă s-ar putea adăuna perspectivele și juxtapune metodele pentru a ajunge la un adevăr total, atunci lucrurile ar fi simple : dacă s-ar putea găsi o structură globală și o coerență deplină prin suprapunerea structurilor

parțial coerente, extrase de la nivele semnificative diferite, integrarea lor ar putea să cadă în sarcina unor „super- critici”. Din păcate, nu există nici o super-critică, după cum nu există nici o super-viziune care, reunind perspectivele, ar reuși în cele din urmă să perceapă simultan cele șase fațete ale cubului. Una și aceeași lege nefastă este valabilă atît pentru percepția naturală cît și pentru cea estetică : ceea ce revelă în același timp ascunde. De aceea critica (veche sau nouă) este făcută, precum suprealismul, în primul rînd din *excluderi*: Picard îi șterge dintr-o trăsătură de condei pe Mauron, Goldmann și Jasinski ; Goldmann îi respinge pe Mauron și pe Barthes. E o horă infernală. Departate de a exista vreo concordanță posibilă, există un imperialism real al punctelor de vedere. Feriți-vă mai ales atunci cînd un critic pare a-i lăuda pe toți ceilalți : precum căpcăunul din poveste, nu o face decît pentru a-i devora mai bine. Or, există de fapt în opera literară o convergență a tuturor nivelurilor semnificative ale umanului ; este chiar ceea ce constituie, după părerea noastră, literatura. Nefericirea

criticii este că vrînd să expliciteze convergența aceasta implicită o distruge. Ambiguitatea nu se lasă nicicum turnată în tiparul conceptului : pietrificată, se sparge în bucăți. Critica se oprește aici, cu toate structurile pe cap, neputînd să le unească într-o „structură a structurilor”, de negăsit. Legile genului tragic, inconștientul colcăitor al lui Racine, contradicțiile nobilimii de robă ne dau, în anumite privințe, o anumită înțelegere a acestui teatru : dar, cum se poate trece de la un ordin de semnificație absolut diferit la un altul ? Cum să le reunești printr-o legătură inteligibilă ? Și cum să privilegiezi în mod arbitrar pe unul dintre ele ? Picard ne spune : Racine, înainte de toate, înseamnă teatru, și teatrul pe vremea lui însemna o anumită realitate ; nu-l veți găsi pe Racine altundeva decît pe scenă. Mauron răspunde : teatrul nu există singur ; opera are un autor, iar autorul proiectează în operă tot ce există în interiorul lui. La care Goldmann răspunde : Racine avea complexul lui Oedip, dar și noi îl avem ; sensul unei opere particulare nu se află într-un complex universal. Veți găsi sensul acesta exact și adevărata lui coerență în afara individului, în structura grupului său. Greșesc cu toții, în măsura în care au cu toții dreptate, fiindcă Racine înseamnă toate acestea *împreună*; ci scrie *cu* — complexul-lui-Oedip-mtr-un-mediu-de-magis- trați-sau-de-curteni-/?eratrwt-teatru, toate acestea la un loc ; iar „geniul” lui nu este nimic altceva decît convergența totală a ființei sale în operă. Reflecția critică încearcă să regăsească și să explice convergența aceasta realizată efectiv de artă. Față de literatură, critica este ca brotacul față de bou : își umflă explicațiile precum brotacul corpul, în speranța că-și va egala modelul. Cunoașteți sfîrșitul fabulei. Nefericirea, drama aceasta a criticii despre care vorbeam, să fie oare o tragedie ? Partea a treia

Critica si stiintele *um*

ZADEVĂR SAU VALIDITATE

Pornită să surprindă opera în unitatea și totalitatea ei, noua critică pune în evidență *mai multe* unități și totalități, sau, dacă vrem să vorbim ca Sartre, o „totalitate detotalizată”. Nu există deci o nouă critică, ci mai multe noi critici (sau critici pur și simplu), ireductibile și contradictorii, pe fondul unui proiect comun. Marele merit al lui Roland Barthes este de a fi devenit, primul, pe deplin conștient de problema aceasta și de a fi schițat o soluție coerentă. Se pare într-adevăr că înaintea lui, criticii, vechi sau noi, au avut pe căi opuse o unică ambiție : să spună ceva *adevărat* sau *adevărul* despre Racine. Cunoaștem acum îndeajuns pretențiile de „obiectivitate” ale criticii tradiționale. Frunzărind manifestele teoretice ale lui Maumon sau Goldmann, oricât de opuse ar fi ele, constăți că nu se vorbește decît de „adevăr științific”. Chiar și Sartre invocă, așa cum am văzut, o „evidență” care ar veni să umple intuiția și să hotărască, ca la Descartes, ce e adevărat și ce e fals. Din păcate, toți acești deținători ai adevărului sînt în război unii cu alții și, în privința aceasta, scepticismul poate fi mai degrabă recuzat decît refutat. Conform ingenioasei propuneri a lui Barthes, singurul mijloc de a ieși dintr-o situație imposibilă este să o răstorni, și singurul mod practic de a învinge scepticismul este să-i *instituționalizezi*.

Marea descoperire a lui Barthes este că în critică adevărul, precum Dumnezeu, nu există. „A face critică nu înseamnă a vorbi just în numele unor principii «adevărate»” (*Eseuri critice*, p. 254). Înțelegerea critică nu este de ordin

„aletic" : ea nu depinde de categoria adevărului. „...Lumea există și scriitorul vorbește, iată literatura. Obiectul criticii este însă cu totul altul : nu «lumea», ci un discurs, discursul altuia : critica este un discurs despre un discurs, este un limbaj *secund*, sau *metalimbaj* (cum spun logicienii), care se exercită pe un limbaj prim (sau *limbaj-obiect*)" (*ibid.*, p. 255). Se vede imediat care va fi consecința acestei paralele dintre activitatea critică și activitatea logică : „...din moment ce critica nu este decît un metalimbaj, înseamnă că sarcina ei nu este deloc de a descoperi «adevăruri», ci numai «validități»". Un limbaj în sine nu este adevărat sau fals, ci este sau nu este valid : valid, adică constituind un sistem coerent de semne" (*ibid.*). Se înțelege astfel mai bine de ce „criticul se bucură de o libertate absolută față de obiectul său" (*ibid.*, p. 270) : lectura lui trebuie să fie sistematică, dar există o multitudine de sisteme posibile iar logica are aici „«-dimensiuni". Libertatea criticului este atunci să „afișeze acest pariu fatal care-l face să vorbească despre Racine într-un anume fel și nu în altul" (*Despre Racine*, p. 206). De vreme ce, așa cum am constatat pe larg, pe limbajul racinian prim se poate fonda o varietate contradictorie de limbaje critice (estetic, metafizic, psihanalitic, sociologic etc.), pe care nici un limbaj suprem nu ar putea să le reunească, trebuie să mergem pînă la capăt și să tragem concluzia care se impune : din clipa în care critica este ratificată „nu de adevăr, ci de propria-i validitate", „orice critică poate explica orice obiect" (*Eseuri critice*, p. 270).

Fără îndoială, aceasta este propoziția centrală și cea mai îndrăzneță a lui Barthes. Trebuie totuși să înțelegem foarte bine ce ne spune el și să evităm contrasensul pe care se grăbește Picard să-i comită (*op. cit.*, p. 66), atunci cînd traduce triumfător : deci se poate spune *orice!* Ceea ce, evident, ar fi pur și

simplu o aberație. Naivitatea lui Picard mi-o amintește pe aceea a dușmanilor ateismului : „dacă Dumnezeu nu există, atunci totul este îngăduit, puteți să vă ucideți tații și mamele, să vă violați surorile și verișoarele”. Barthes nu susține că se poate spune „orice”, ceea ce ar fi absurd, ci „oricum”, ceea ce este cu totul altceva. Criticul este liber să aleagă limbajul sau, dacă preferați, nivelul semnificant la care se hotărăște să se oprească, dar, odată ce alegerea a fost făcută, el se angajează într-un sistem rigid de constrângeri și de exigențe : „Această libertate de principiu... depinde de două condiții și tocmai condițiile acestea, deși interne, îi permit criticului să ajungă la ceea ce este inteligibil în propria lui istorie : este necesar pe de o parte ca limbajul critic ales să fie omogen, coerent din punct de vedere structural, iar pe de altă parte, să ajungă să satureze în întregime obiectul despre care vorbește” (*ibid.*). Devine limpede acum ce voiam să spun atunci când scriam că soluția lui Barthes este de a învinge scepticismul „instituționalizându-l”. Într-adevăr, scepticismul nu poate fi definit decât în raport cu căutarea adevărului ; iar despre adevăr (exceptând domeniul Credinței), se spune foarte bine că este „obiectiv”, ceea ce implică concordanța lui cu un obiect. Răsturnarea operată de Barthes devine clară. Suprimați relația *externă* dintre un sistem conceptual și obiectul său ; înlocuiți-o cu rigurozitatea condițiilor *interne* de coerență ; substituiți adevărului înlănțuirea ideilor, iar adevărului validitatea : veți tăia astfel craca de sub picioarele scepticului. „Surîsul lui hidos” mai stăruie zadarnic pe buze : cu o algebrică lovitură de baghetă, semnul minus este schimbat în plus. Multiplicitatea ireductibilă a limbajelor critice nu mai este un rău care trebuie vindecat, ci însăși expresia libertății, deci a sănătății ; proliferarea nu mai este simptomul unui cancer, ci indiciul fecundității. Printr-un adevărat tur de forță, scepticismul este învins, fără să fie depășit,

pentru că multiplicitatea nu poate fi depășită și pentru că nu există unitate și totalitate decât la plural.

Soluția aceasta, simplă și în același timp subtilă, are meritul de a fi elegantă și de a delimita problema cu multă acuitate. În ceea ce mă privește însă, nu o găsesc convingătoare. Și iată de ce Barthes prezintă „condițiile” care restrâng libertatea criticului ca fiind „interne” („condițiile acestea deși interne...”). Dacă lucrul acesta este adevărat pentru prima condiție — coerența —, el nu este însă exact pentru cea de-a doua — saturarea. Posibila „saturare” a operei literare de către limbajul critic presupune, într-un fel sau altul, un raport de adecvare. Barthes o recunoaște el însuși, precizând că alegerea unui mod sau altul de abordare nu este arbitrară, ci depinde de „exigențele” și de „rezistențele” proprii textului. „Lste deci fecundă încercarea criticii de a descoperi în obiectul său acea relevanță care să-i permită să-și realizeze cât mai bine natura ei de limbaj coerent și în același timp total...” (*Eseuri*, pp. 270—271). Nu s-ar putea spune mai explicit că, dacă descifrarea critică este reglată de însăși raportarea ei la un obiect, în așa măsură încât „relevanța” devine temeiul „coerenței”, atunci autonomia, autarhia „metalimbajului” critic dispar. Acesta nu se poate închide asupra lui însuși și de asemenea, nu se poate justifica numai prin validitatea lui internă, de vreme ce aceasta nu este decât interiorizarea unui raport obiectiv. Raportul acesta, care permite apoi descrierii critice să fie coerentă, poate fi real sau imaginar, adevărat (coerență efectivă), sau fals (coerență imposibilă). Când cerceți mai adânc, noțiunea de validitate o conține pe aceea de adevăr. Din moment ce limbajul implică o transcendență spre lume, el nu mai poate fi judecat după buna lui funcționare într-un sistem închis, ci după eficacitatea tranzitivității sale.

Rămîne deci, în prima fază a gândirii lui Barthes, un reziduu persistent de adevăr pragmatic, obstacol în

calea visului de a găsi un metalimbaj. Deci, nu orice critică poate explica orice obiect. Trebuie refăcut totul. De vreme ce critica nu este decât un limbaj secund, care depinde de ființa lui de un limbaj prim, și anume literatura, trebuie atunci să cercetăm din nou literatura pentru a defini mai bine critica. Or, vă amintiți că o primă aproximare ajungea să o definească drept o anumită raportare trăită la lume : „Lumea există, scriitorul vorbește, iată literatura”. Degeaba se făcea mai apoi distincția între literatură, limbaj care se referă la lume, și critică, limbaj care se referă la limbaj, căci critica tot nu putea fi împiedicată să se refere, fie și indirect, prin medierea literaturii, la lume. Pentru a debarasa critica de impuritatea referințelor alienante și pentru a-i permite să trăiască în sfîrșit în autarhie, trebuie mai întîi ca literatura însăși să fie curățată de orice trimitere prea directă la real, trebuie ca

limbajul să fie separat de transcendență sau, cum va spune Barthes, de „tranzitivitatea” lui. Există, după părerea mea, o anumită evoluție, o anumită reorientare a gândirii lui Barthes în ceea ce privește statutul final al literaturii. Aceasta continuă pe nedrept să fie considerată un „semnificam” al cărui interes ar consta numai în raportarea lui la un „semnificat” (psihologic, sociologic, ideologic, istoric etc.). Chiar și critica „tematică” a lui Poulet. Richard sau Starobinski, decupând rețele de forme semnificante, „îi recunoaște operei un semnificat implicit, care este, în mare, proiectul existențial al autorului” (*Eseuri*, p. 268). Dar literatura nu este nici „expresie”, nici „produs”, nici „indiciu” : numai o concepție eronată asupra literaturii angajează critica să se plaseze pe planul iluzoriu al unui „adevăr” care ar consta în stabilirea exactă a raportului dintre o semnificație și un semn. Or, iată ceea ce voi numi, fără îndoială forțând puțin lucrurile, cea de-a doua fază a gândirii lui Barthes, a cărei înaintare poate fi, cred, urmărită în însăși curba lucrărilor sale : „... Literatura nu este decât un *limba*), adică un sistem de semne : ființa ei nu este în mesaj ci în acest «sistem». De aceea, criticul nu trebuie să reconstituie mesajul operei ci numai sistemul ei, așa cum lingvistul nu trebuie să descifreze sensul unei fraze, ci să stabilească structura formală care-i permite acestui sens să fie transmis” (*ibid.*, p. 257). Până acum, Barthes era fascinat de logică, acum de lingvistică : de fapt nu este vorba de o schimbare, ci de o radicalizare a gândirii lui. Oricât de „modernă”, critica nu mai poate în nici un fel să fie o analiză a conținuturilor (cum mai era chiar și în *Michelet*-ul său). Ea nu poate fi decât inventarierea formelor și a organizării lor, a structurilor semnificante și a funcționării lor : în cazul lui Racine, studiere a unui anumit „joc al figurilor”, constituirea unei „combinatorii” raciniene, care va explica apoi combinația particulară ce se găsește într-o

piesă sau alta. De aici prezentarea atât de frapantă a cărții *Despre Racine*.⁶⁶ Se precizează astfel, la Barthes însuși, ceea ce s-ar putea numi trecerea de la critica semnificațiilor la critica structuralistă.

Dar, încă o dată, nu trebuie să simplificăm lucrurile și să-l facem pe Barthes să spună altceva decât ceea ce vrea el să spună. Scriitorul rămâne un om în fața lumii și opera sa întreține totdeauna, într-un fel sau altul, un anumit raport cu Imnea. Nu este pur și simplu vorba de a tăia parîmele pentru ca balonul literaturii să poată urca liniștit în stratosfera. Trebuie să deosebim două moduri de a spune lumea, radical diferite, două limbaje, acela al „scriptorului” și acela al „scriitorului”. Primul limbaj este, în terminologia lui Barthes, „tranzitiv” : el tinde să „transforme imediat realul” (*Eseuri*, p. 265). Avem de a face cu o „vorbită practică” (morală, tehnica, politică etc.) care vrea să depună mărturie, să instruiască, să explice. Cel de-al doilea limbaj, al scriitorului, este „intransitiv” : legătura lui cu lumea totdeauna *distantă* chiar dacă se prezintă sub forma înșelătoare a unei „explicații” sau a unei „doctrine”, nu este în realitate decât o interogație neîntreruptă și etern ambiguă : „... De fiecare dată când descrierea nu este *închisă*, de fiecare dată când este scris suficient de ambiguu pentru a lăsa sensul să scape, de fiecare dată când se procedează *ca 'i cum lumea ar semnifica*, fără să se spună totuși ce, atunci opera pune o întrebare, zgîlție din temelii ceea ce există, fără să preformeze totuși ceea ce nu există încă, ea dă suflu lumii : în concluzie, literatura nu îi permite omului să meargă, ci să respire. Acesta este

⁶⁶ „Acest prim studiu este alcătuit din două părți. Vom spune, în termeni structurali, că una este de ordin sistematic (ea analizează figuri și funcții) iar cealaltă de ordin sintagmatic (reia, extinzîndu-le elementele sistematice la nivelul fiecărei opere”, p. 24, nota 3). Justificarea acestei metode este aceea pe care Barthes o dă abordării structuraliste în general : „Obiectul este recompus pentru a da la iveală funcții” (*Eseuri*, p. 216).

statutul ei limitat..." (*Eseuri*, p. 264). Se poate acum înțelege mai bine ce anume îl opune în mod absolut pe scriptor (sau pe intelectual), scriitorului (sau poetului) : unul îndeplinește o activitate, celălalt o funcție. „Scriitorul este acela care-și *lucrează* vorbirea (chiar dacă e un inspirat) și se absoarbe funcțional în această activitate care comportă două tipuri de norme : norme tehnice (de compoziție, de gen, de scriere) și norme artistice (de muncă, răbdare, corectare, perfecționare)" (*ibid.*, p. 148). Constatăm că, în mod ciudat, Barthes se întâlnește în această privință tocmai cu Picard, care ar putea, credem, să contrasemneze aceste rinduri. Ceea ce-i desparte, în fond, este mai mult o chestiune de stil (abordare ușor colorată de științele umane, față de o abordare tradițională) decît de gîndire (în ambele cazuri opera literară este definită ca un obiect, produs de o muncă organizată și valorizat de buna lui funcționare la nivel estetic). Nu este cel mai mic paradox al acestei „dispute" faptul că Raymond Picard și Roland Barthes sînt, fără să-și dea seama, de acord asupra scopului, dacă nu și asupra mijloacelor criticii. Cînd Barthes scrie că „mult mai mult decît descoperirea semnificatului și a raportului care îl unește cu semnificantul său, atenția acordată organizării semnificanților este aceea care întemeiază o adevărată critică a semnificației" (*op. cit.*, p. 268), el nu face decît să spună în limbajul lui ceea ce Picard se străduiește să ne spună într-al său, atunci cînd reproșează noilor critici că ei consideră textele „drept o colecție de semne a căror semnificație se află altundeva", în așa fel încît „opera, prelungită, explicată, justificată dincolo de ea însăși, nu mai este în operă. Exterioară ei înseși, ea constă în relații care o depășesc" (*Noua Critică*, pp. 113—114). Nu ne-am putea da prea bine seama de ce dintre toți noii critici, pe care îi detestă, Raymond Picard l-a ales drept calul său de bătaie pe cel mai blînd, singurul care dorește o

„coexistență pașnică” a criticilor ⁶⁷, dacă ura n-ar fi și ea o afinitate electivă și dacă Roland Barthes nu i-ar semăna ca un frate care a apucat-o pe căi greșite și nu ar fi, întrucâtva, un *alter ego* demonic.

Intr-adevăr, ce poate fi mai apropiat de punctul de vedere al lui Picard decât această ultimă definiție dată de Barthes criticii ? „Ea caută să dezvăluie funcționarea unui anumit aparat, verificând articulația pieselor, dar lăsându-le totodată să joace..(op. cit., p. 271). Există desigur o diferență radicală și esențială între Barthes și Picard : acesta din urmă nu se ocupă decât de semnificații „clare” și trece astfel pe lângă fenomenul fundamental al expresiei literare, în timp ce primul afirmă, pe bună dreptate, că sensul estetic este totdeauna un sens ambiguu, un sens „deceționat”, — în așa fel îneît în cele din urmă adevărurile unuia sînt superficiale iar greșelile celuilalt fecunde. Dar, pe plan hermeneutic, în ambele cazuri atentă să nu se rătăcească în căutarea unui „altundeva” semnificam”, critica se definește și se justifică ca studiu formal al structurilor literare, chiar dacă formalismul acesta este înțeles în mod diferit. în amîndouă cazurile, ea refuză să aibă drept obiect raportul exact dintre operă, autorul ei și lumea reală, privilegiind „distanța” literară, diluînd la extrem legătura dintre artă și existență, pentru că nu poate tăia definitiv acest

67 „Ara visat adesea o coexistență pașnică a limbajelor critice sau, dacă preferați, o critică «parametrică» care și-ar modifica limbajul în funcție de opera care îi este supusă, desigur nu din convingerea că ansamblul acestor limbaje ar ajunge pînă la urmă să epuizeze odată pentru totdeauna adevărul operei, ci cu speranța că din limbajele acestea variate (dar nu infinite, pentru că supuse anumitor sancțiuni), s-ar ivi o formă generală care ar fi însăși inteligibilitatea pe care epoca noastră o dă lucrurilor... în concluzie, pluralitatea simultană a limbajelor critice poate fi justificată tocmai pentru că există de pe acum în noi o formă generală a analizelor, un clasament al clasamentelor, o critică a criticilor* (*Eseuri critice*, p. 272).

cordon ombilical. în sfârșit, în amîndouă cazurile — și nu po.ue fi o întîmplare — apare aceeași dorință pioasă de a K.isi o convergență ultimă care, puțin cîte puțin, în ultima instanță sau, dacă vrei, la sfîrșitul istoriei, va reuși să reunească diversele nivele semnificative, așa cum piesele unui puzzle ajung pînă la urmă să se îmbuce unele într-altele, rea- lizînd integrarea tuturor criticilor într-o critică mai mare.⁶⁸

Onestitatea intelectuală mă obligă să repet aici, pentru Barthes, obiecțiile aduse anterior poziției lui Picard, cu care se întâlnește asupra acestui punct capital. Dorința de a găsi „o convergență finală”, „o coexistență pașnică” nu este nevinovată : în măsura în care, chiar după expresia lui Barthes, dorința aceasta este un „vis”, ea se știe neputincioasă ; în loc să-și atingă obiectul printr-o mișcare deliberată, îl așteaptă de-a gata de la mișcarea Istoriei. Dacă Barthes este primul care a inventat soluția pluralismului instituțional, el este ultimul care să se mulțumească cu ea și păstrează, stăruitoare,²

Op. cit., p. 7.

² *Op. cit.*, p. 204.

indiferente față de obiectul ei” : „deplasările de energie”, ca să vorbim în limbajul obiectivist al psihanalizei, sînt totdeauna vectoriale ; să spunem mai degrabă : orice conștiință este intențională. Cînd a iubi *pare* intransitiv, nu este vorba decît de o aparență.

Ia trimite obligatoriu la realitatea umană pe care o exprimă limbajul. Jose-Maria de Heredia vorbește admirabil dar nu are nimic de spus. Baudelaire este adesea lipsit de strălucire sau chiar șters, dar este un mare poet. Diferența nu stă în calitatea îmbinării verbale, ci în calitatea sufletului sau mai bine zis a ființei.

„atracție exercitată de viitor asupra prezentului și de întreg, chiar și atunci cînd nu există încă, asupra părților”, despre care vorbea Sartre (*ibid.*, p. 144). Reflecția criticului nu face deci decît să reia și să expli- citeze o mișcare începută de conștiința spontană a spectatorului, ducînd-o la absolut.

68 Cf. pentru Picard, p. 105 ; pentru Barthes, p. 130, nota 1.